

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav etnologie



Diplomová práce

Jana Hájková

Skalní umění v kontextu archeologie a etnologie

Rock Art within the Context of Archaeology and Ethnology

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. Jan Pargač, CSc.

Poděkování:

Mé poděkování patří především mým laskavým rodičům, kteří mi při mém studiu byli vekou oporou.

Díky za inspiraci tématem, odborným radám a podporu patří Karlu Kleisnerovi.

Za odbornou pomoc i podporu děkuji dr. Petru Květinovi.

Evě Čermákové pak děkuji za půjčení literatury i za podporu vydat se na cesty dosud málo prozkoumané.

Velké díky za projevenou důvěru a volnost v tématu jemuž jsem se rozhodla věnovat patří mému školiteli dr. Pargačovi.

Na posledním místě avšak v neposlední řadě děkuji všem ostatním (z nichž někteří mají téměř podobu andělskou) jenž mě po celou dobu mého studia podporovali.

*„Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou/diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“*

*V Praze dne ... 1.9.2010*

*podpis*

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. J. J.', written over the word 'podpis'.

## **Anotace**

Diplomová práce se zabývá skalním uměním z perspektivy oborů archeologie a etnologie. Ty by při studiu tohoto jevu měly spolupracovat za využití nejnovějších technik dokumentace, tak i nových přístupů interpretace. Případové studie pak slouží jako ilustrace toho, že ačkoli je skalní umění po celém světě velmi různé, obsahuje také velmi podobné prvky, které vychází z univerzality lidského myšlení. Tato myšlenka se uplatnila zejména v teorii entoptických fenoménů a šamanismu, jež jsou v práci taktéž zmíněny.

Master thesis is dedicated to rock art from the perspectives of Archaeology and Ethnology. These fields should cooperate in rock art research with application of newest technics of documentation and new approaches of interpretations. The purpose of case studies is to show that despite of many variations of rock art in the world, we can find also many similarities which arise from the univerzality of human thinking. This is main thought of the theory of entoptic phenomena and theory of shamanism, which are also mentioned in thesis.

## **klíčová slova**

skalní umění, etnologie, archeologie, metody a techniky dokumentace, šamanismus.

rock art, ethnology, archaeology, methods and technics of documentation, shamanism.



## Obsah

1. ÚVOD .....	7
2. HISTORIE .....	9
2.1. OBJEV SKALNÍHO UMĚNÍ V EVROPĚ .....	9
2.2. 60.-70. LÉTA, LEROI-GOURHAN A PRVNÍ POKUSY O SYSTEMATICKOU KLASIFIKACI 14	
2.3. SOUDOBÉ INTERPRETACE A JEJICH SLABINY .....	15
3. KRAJINA, ČLOVĚK A SKALNÍ UMĚNÍ.....	17
4. ARCHEOLOGIE A ETNOLOGIE .....	23
5. INTERPRETACE SKALNÍCH MALEB A RYTIN Z POHLEDU NEUROPSYCHOLOGIE A ŠAMANISMU.....	28
6. ETNOGRAFIE.....	31
6.1. PŘÍADOVÁ STUDIE: JIŽNÍ AFRIKA .....	31
6.2. PŘÍADOVÁ STUDIE: SEVERNÍ AMERIKA .....	35
7. ARCHEOLOGIE.....	40
7.1. PŘÍADOVÁ STUDIE: SEVERNÍ EVROPA.....	40
Umění lovců sběračů – arktický styl .....	40
Umění severské doby bonzové.....	43
7.2. PŘÍADOVÁ STUDIE: STŘEDNÍ ASIE .....	49
8. TECHNIKY A METODY DOKUMENTACE SKALNÍCH MALEB A RYTIN.....	56
9. DISKUZE A ZÁVĚR.....	64
10. SEZNAM LITERATURY: .....	67

*Konečně elf o krok ustoupil, aby mohl z odstupu ohodnotit hotovou práci – celkovou loveckou scénu. Pruhovaného fialového zubra pronásledovaly vysokými skoky hubené, nedbale načrtnuté figurky lidí s luky a oštěpy. „Co to má být?“ nevydržel Geralt. Elf na něho zamžoural a strčil si násadku štětce do úst. „Je to“ vysvětlil ochotně, „prehistorická skalní malba, vytvořená prvotními lidmi, kteří bydleli před tisíci lety v této jeskyni a živil se lovem vyhynulých fialových zubrů. Někteří z těch dávných lovců byli umělci, pociťovali niternou potřebu uměleckého sdělení a zvěčnění toho, co cítili.“ „Fascinující.“ „Přirozeně,“ souhlasil elf. „Vaši učenci už dlouhá léta šmejdi po jeskyních a hledají sebemenší stopy pračlověka. Pokaždé, když najdou něco, co za ně považují, jsou uchvázeni. Mají důvod víc věřit, že na tomto kontinentu a konec na celém světě nejste pouzí přivandrovalci. Mají důkaz, že zde žili vaši předkové, a tudíž svět patří jejich dědicům..... Co bych sem ještě přimaloval?“ „Domaluj lidem veliké, ztopořené penisy.“ „To je nápad,“ nadchl se elf a namočil štětec. „Falický kult je charakteristický pro primitivní kultury.“ .... „Mám ještě jednu připomínku: tvoje prehistorická malba vypadá příliš svěže.“ „Bez obav, zanedlouho barvy vyblednou působením vlhkosti a minerálních solí, takže malba se stane tak prehistorickou, že se vaši vědátoři zblázní radostí, až ji najdou. Vsadím boty, že ani ten nejbystřejší z nich neodhalí můj žertík.“*

Andrzej Sapkowski: Věž vlaštovky, Ostrava 2006, 236-237.

# 1. ÚVOD

Skalní malby a rytiny jsou nejstaršími doklady výtvarného projevu lidí. Jakkoli se může zdát použití pojmu umění a výtvarné umění zavádějící a nepřesné, domnívám se, že je zcela na místě. Problém nespočívá s samotným pojmu umění, jako spíše v tom, co všechno lze pod tento pojem zahrnout. Výraz umění totiž zahrnuje například jak památky starověké, tak malby a fresky renesančních mistrů, ale také novodobé postmoderní umění. Vnímání umění bylo v různých dobách rozličné a naše hodnocení umělce, jakožto člověka s nebyvalým nadáním, jenž tvoří ruku v ruce s múzami, je značně novověké.<sup>1</sup> Mnohé z předmětů, které jsou dnes považovány za umělecky cenné, bylo vytvořeno především pro účel. Ztvárnění bylo až na druhém místě. Díky tomu můžeme pojem umění použít ve velmi širokém smyslu a použít ho i pro období dějin, kde se o umělecké kultuře dá mluvit jen stěží.<sup>2</sup> Ostatně o skalních kresbách a rytinách se již několik desetiletí hovoří jako o *rock art*, tedy skalním umění.

V následujících kapitolách budou diskutovány zdánlivě nesouvisející témata týkající se skalního umění: historické pozadí studií o skalním umění, etnologické a archeologické případové studie z různých regionů, vztah skalního umění ke krajině, koncept šamanismu a neuropsychologie, vztah archeologie a etnologie a dokumentace skalního umění. Tyto koncepty jsou však spolu spjaté. Obvykle se dnes skalní umění zkoumá z pohledu archeologie, kde však etnologie hraje důležitou roli. Naše zkoumání je však vždy velmi ovlivněno předešlou historickou tradicí, na kterou vždy nějakým způsobem navazujeme, ať už se k ní vztahujeme kladně či záporně. Poměrně novým je přístup z pohledu širší krajinné perspektivy a neuropsychologie. Oba přístupy přinesly nové možnosti jak pro interpretaci skalního umění, tak pro rekonstrukci lidského obývání krajiny, počátků výtvarného umění a vztahování se k prostoru a posvátnu. Dokumentace skalního umění je nedílnou součástí archeologického výzkumu. Kvalita dokumentace také zpětně ovlivňuje naše interpretace. Tak jako je dokumentace limitována našimi dostupnými znalostmi a technologiemi, je zase interpretace ovlivněna politikou a soudobými myšlenkovými proudy.

Skalní umění je celosvětově rozšířeným fenoménem. Skály a jeskyně byly vhodným povrchem pro výtvarné vyjadřování. Vesměs se nikdy nejednalo o místa nahodilá, ale o místa

---

<sup>1</sup> „Pojetí „umělců“ jakožto Bohem nadaných jedinců, kteří se díky svému téměř posvátnému postavení liší od obyčejných smrtelníků, se ujalo na Západě teprve za romantismu (cca 1770-1848), v období, kdy spisovatelé a filozofové vyzdvihovali význam individuální zkušenosti a smysl pro transcendentální.“ David LEWIS-WILLIAMS: *Mysl v jeskyni*, Praha 2007, 53.

<sup>2</sup> Robert LAYTON: *The Anthropology of Art*, Cambridge 1991.

sakrálního charakteru, kde malby či rytiny mohly naznačovat střetávání více světů a více dimenzí. Badatelé se také všeobecně shodují na tom, že skalní umění není běžné, ale že je něčím výjimečným, přestože plně nerozumíme tomu, proč bylo vytvořeno.<sup>3</sup> Je těžké tento pohled nyní rekonstruovat a nedopouštět se zjevných omylů při interpretaci skalních zobrazení.

Skalnímu umění věnoval z českých zemích pozornost již Emil Holub, který přivezl z Afriky několik odtesaných desek s skalními malbami. Národní muzeum však o ně tenkrát neprojevovalo zájem. Dvě desky se dnes nacházejí v Náprstkově muzeu v Praze, převážná část je pak ve vlastnictví Vídeňského etnologického muzea. Skalním uměním se nejvíce zabýval prof. Jan Jelínek, který podnikl výpravu do Austrálie, kde tamní malby dokumentoval. Zasloužil se ale i o výzkum a ochranu saharského skalního umění. Výsledky svého výzkumu publikoval v pracech *The Great Art of the Early Australians*, *Umění Centrální Sahary* a *Sahara- Histoire de l'art rupestre libyen*. Saharské oblasti se věnoval také Pavel Červíček, který od roku 1968 působí v Německu. O rozsáhlou dokumentaci především v zemích bývalého Sovětského svazu se zasloužil Miroslav Kšica.

---

<sup>3</sup> Sven OUZMAN: Towards a mindscape of landscape: rock art as expression of world-understanding, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C.TAÇON (ed.): *The Archeology of Rock-Art*, Cambridge 1998, 31-33.

## **2. HISTORIE**

Již v roce 1836 rozdělil dánský archeolog Christian Thomsen archeologické nálezy podle charakteru materiálu na dobu kamennou, bronzovou a železnou. Právě v polovině devatenáctého století se nálezům paleolitického staří přiznala jejich starobylost. Jedni z prvních, kdo se o uznání paleolitu zasloužili, byl Boucher de Perthes a Sir John Lubbock, který rozdělil dobu kamennou na dvě další období, tedy na paleolit a neolit. Ačkoli bylo uznáno stáří nálezů, na lidské pokolení v paleolitu bylo nahlíženo jako na velmi primitivní, neboť neznalo železné nástroje. Představa primitivů pak později velmi ztížila přijetí skalního umění.<sup>4</sup>

### **2.1. OBJEV SKALNÍHO UMĚNÍ V EVROPĚ**

Západní svět skalní umění poprvé objevil v Evropě. Již v roce 1627 popsal Peder Alfsson skalní umění z lokality Brastad v Bohuslānu ve Švédsku.<sup>5</sup> Jedná se o nejstarší známou dokumentaci skalního umění na světě. Se systematictější dokumentací však začal až v roce 1792 Carl Gustaf Gottfried Hülffing. Na počátku 19. století v této dokumentaci pokračoval syn místního faráře z Tanum C. G. Brunius, na kterého navázal další místní farář Axel Emanule Holmberg. Ten pak v roce 1848 publikoval svou práci „*Skandinaviens Hällristningar*“. Nej kvalitněji výzkum provedl Lauritz Baltzer. Výsledky své práce publikoval ve dvou svazcích „*Hällristningar från Bohuslän*“ jenž zahrnují výzkum mezi lety 1881-1890.<sup>6</sup> Jeho práce posloužila jako podklad pro zkoumání, interpretace a teorie i ve 20. století. A. E. Holmberg a Oscar Montelius se domnívali, že by zdejší skalní umění zachycuje záznamy historických událostí, bojů a válek. Montelius zde viděl i souvislost se západní Evropou, a to zejména s Bretaní a Irskem. Připustil, že zobrazení lodí, stop a kruhů mají symbolický význam.<sup>7</sup> Uvažovalo se také o vlivu z blízkého východu. S příchodem druhé světové války se pak objevily teorie o autochtonním původu rytin, které měly být odrazem rituálů nordických lidí. Do dvacátých let 20. st. se uvažovalo, že zdejší rytiny jsou pokračováním paleolitických evropských maleb. Pozdějšími výzkumy se však tato teorie nepotvrdila.

---

<sup>4</sup> Peter J. UCKO / Andrée ROSENFELD: *L'art paleolithique*, Paris 1966, 116-117.

<sup>5</sup> Gerhard MILSTREU / Henning PRØHL: *Documentation and Registration of Rock Art No.3.*, Tanum 2009.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Richard BRADLEY / Christopher CHIPPINDALE / Knut HELSKOG: *Post-Paleolithic Europe*, in: David S. WHITLEY (ed.): *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek 2001, 485.



Jedním z prvních míst, kde byly paleolitické malby objeveny, byla v roce 1879 španělská jeskyně Altamira. Jejich objevitel Don Marcelino Sanz de Sautola věděl o dřívějších objevech pravěkého mobilního umění v jiných jeskyních a tak se domníval, že by se mohlo jednat o podobně staré umění.<sup>8</sup> Tyto své úvahy formuloval v pojednání<sup>9</sup> vydaném v roce 1880. Malby však byly předními odborníky té doby označeny za podvrh.<sup>10</sup>

Po té, co byla existence pravěkých maleb ve španělských a evropských jeskyních vzata na milost, se rozhořela živá diskuze, kdo, jak a proč je namaloval. Do debaty se pouštěli nejen odborníci, kteří začali s mapováním jeskyň a překreslováním obrazů do skicářů, ale i moderní umělci, jejichž představy byly někdy až naivní. Vystala zde myšlenka, že malby byly vytvořeny jako *l'art pour l'art*. Lartet a Christy v roce 1864 přišli s tvrzením, že díla mobilního umění nalezená v jeskyních, vznikla z přebytku volného času paleolitických lidí.



Obrázek 1 Skální ateliér dle představ Jeana Paula Jamina na počátku dvacátého století. Foto: Denis Vialou, in: Denis Vialou: *L'art des grottes*, Scalla 1998.

Ačkoli přiznávají, že lidé měli pouze kamenné nástroje, mělo je putování za velkými zvířaty natolik ekonomicky zabezpečit, že měli čas věnovat se výzdobě zbraní a nošení ozdob.<sup>11</sup> Situace se trochu změnila na konci 19. století s novými zprávami etnografů z Austrálie i Afriky, kteří si všimli, že tamní obyvatelé jsou na podobné kulturní úrovni jako paleolitičtí lidé a že také vytvářejí složité obrazce ve skalních panelech. Argument Lartet a Christyho

<sup>8</sup> Traduje se, že malby vlastně objevila jeho malá dcera Maria, protože se na rozdíl od svého tatínka podívala vzhůru. Sautola se v roce 1878 zúčastnil Světové výstavy (Exposition Universelle) v Paříži, kde viděl mobilní umění. Víme, že zde vedl debaty s Édouardem Piettem. LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 38; UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 31.

<sup>9</sup> Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander (non vidi).

<sup>10</sup> Francouzský badatel Édouard Harlé který jeskyni navštívil v roce 1882, kresby označil za novověké. Přesvědčila ho jejich čerstvost a nenechal se příliš zviklat ani tím, že některé z nich se již začínaly drobit. LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 41; Jan JELÍNEK: *Art in the Mirror of Ages*, Brno 1990, 7; UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4).

<sup>11</sup> Tato teorie po dvaceti letech od své formulace znovu obživla, když se diskutovalo o možném náboženském významu maleb: primitivní člověk neznal nejjednodušší zobrazení kříže, tudíž byl smysl paleolitických maleb dekorativní. UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 117.

založený na představě příznivého prostředí, které přálo vzniku umění, ustoupil do pozadí. Přesto byli i tací, kteří se teorie ryze uměleckého účelu maleb nemínili vzdát. Édouard Piette, jenž jako první přijal Satuolova data tvrdí, že paleolitičtí umělci se snažili zdokonalit ve svém umění a bez ustání žili v duchu vytríbenosti a kultu krásy.<sup>12</sup> Luquet přiznal paleolitickému umění jeho funkčnost, ale zdůrazňoval, že bylo diktováno požítkem, který umělec zakouší při tvorbě obrazů živých bytostí.<sup>13</sup> Také Van Gennep tvrdil, že se paleolitičtí tvůrci maleb příliš nelišili od současných umělců.<sup>14</sup> Ostatně teorie umění pro umění se vždy čas od času znovu vynoří. Nejnověji asi v díle Dala Guthrieho, který tvrdí, že paleolitické malby jsou podobné dnešním graffiti a jejich tvůrcem byla především mládež, pro niž vytváření jeskynních maleb bylo adrenalinovou zábavou.<sup>15</sup>

Další období interpretací bylo ve znamení totemismu a sympatetické magie. Vnímání skalního umění se trochu změnilo s vlivem Frazerovy Zlaté ratolesti a Tylorovy Primitivní kultury. Díla Frazera a Tylora trochu zmírnila pohled na preliterární národy jakožto divochy a primitivy a přiznala jejich kulturám hloubku a složitost.<sup>16</sup> Důležitá byla zejména Tylorova definice náboženství. Pokusil se o sblížení náboženství a totemismu. Tvrdil, že primitivní národy nikdy nedělaly velký rozdíl mezi člověkem a zvířetem a z tohoto hlediska pak poukazoval na animismus. Poté, co Frazer na totemismus upozornil ve svých spisech, začali tento jev studovat další antropologové, a studium totemismu tak získalo na oblibě.<sup>17</sup> Vzhledem k zvláštnímu vztahu, který panuje mezi totemickým zvířetem a člověkem, se tento jev využil i pro vysvětlení skalních maleb. Kromě Frazera a Tylora přibývalo i etnografických pozorování z různých částí světa. Vliv měl zejména Spencer a Gillen se studií o Australských Aboridžinech, o nichž se také vědělo, že jsou na „nízkém stupni vývoje“ a malují na skalní převisy. Takovéto zprávy však vedly k velmi zjednodušujícím etnografickým paralelám mezi kulturou paleolitu a kulturou současných lovců sběračů.<sup>18</sup>

Dlouhou dobu bylo skalní umění vysvětlováno z pozice magie. Soudilo se, že mělo paleolitickým lidem zajistit úspěch v lovu či plodnost.<sup>19</sup> Salomon Reinach chtěl paleolitické umění pochopit na základě studia primitivních národů. Umístění v hloubi jeskyní mělo

---

<sup>12</sup> "(...) les artistes paléolithiques „cherchaient à se perfectionner dans leur art“ et „avaient sans cesse à l'esprit la recherche et le culte du beau“. Ibidem 118.

<sup>13</sup> Ibidem 119.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Dale GUTHRIE: *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago 2005.

<sup>16</sup> UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 119.

<sup>17</sup> Ibidem 121.

<sup>18</sup> JELÍNEK 1970 (pozn.10) 7.

<sup>19</sup> Ibidem 9.

dokazovat, že se umělci nechali inspirovat hlubokým záměrem.<sup>20</sup> Magie, kterou měli paleolitičtí lidé využívat byla magie sympatetická, tedy založená na principu že podobné působí podobné a využitím toho, že dva předměty, jenž spolu byly v kontaktu, zůstávají v kontaktu i po rozdělení.<sup>21</sup> Nejvíce měli magii využívat k zajištění úspěchu při lovu a pro plodnost. Účelem lovecké magie mělo být buď rozmnožit počet lovených zvířat, anebo si zajistit štěstí při jejich lovu. Podporou pro jeho teorii byly zejména argumenty, že jsou povětšinou zobrazena lovená zvířata a to v těžko přístupných prostorech.<sup>22</sup> Výsledky svých paleolitických pozorování porovnával s poznatky o Aboridžinech, kteří měli ve svých kresbách využívat tentýž magický princip, jež by jim zajišťoval šťastný lov. Reinach si však nemyslel si, že by australský totemismus byl stejný jako paleolitický, a že by dokázal plně vysvětlit paleolitické umění. Pouze předpokládal, že by zde mohly být určité podobnosti.<sup>23</sup> Koncept totemismu a magie nebyl na počátku dvacátého století oddělený. „Navíc, stejně jako jeho současník Durkheim (přestože z odlišných důvodů), uznával totemismus jako kulturní rys, odvozený a vyvinutý ze základních a všeobecných tabu jako je zákaz zabít svého druhu; tudíž se totemismus může vyskytovat v té či oné formě v mnoha odlišných lidských společnostech.“<sup>24</sup> Na rozdíl od pozdějších badatelů jen opatrně připouštěl možnost, že by „nedokončené“ nebo „nepovedené“ malby byly dílem noviců a nebyly proto využity při rituálech.<sup>25</sup>

Dalším důležitým představitelem, který na Reinacha vlastně navázal, byl Henri Breuil, který si zakládal zejména na přesné dataci a dokumentaci, což je také jeho největší přínos. Příliš se nezajímal o to, co kresby znázorňují, spíše se snažil rozeznat různé styly a s jejich pomocí vytvořit chronologický rámec pro klasifikaci umění.<sup>26</sup> Předpokládal, že „makaronské“ linie, které jsou v jeskyních vyryty prsty do hlíny a tzv. „perspektivní křivky“ jsou nejstarší, což se později ukázalo jako mylné. Jednotlivé malby začal interpretovat jako předměty tehdejšího všedního života. Například co se týče tzv. střečovitých útvarů (*tectiformes*), se zpočátku spolu s ostatními autory domníval, že se jedná o pravěká obydlí. Tento názor

<sup>20</sup> UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 119; LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 60.

<sup>21</sup> Sympatetická magie je souhrnným označením pro magii homeopatickou a kontaktní. Homeopatická magie je založena na víře podobného v podobné, kontaktní magie na víře, že věci, které spolu byly v kontaktu na sebe působí i po té, co byl fyzický kontakt přerušen. James George FRAZER: Zlatá ratolest, Praha 1994.

<sup>22</sup> UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 123. S objevem dalších jeskynních maleb vyzněly tyto argumenty poněkud do prázdna.

<sup>23</sup> Ibidem 125.

<sup>24</sup> „De plus, tout comme son contemporain Durkheim (bien que pour des raisons différentes), Reinach admettait le totémisme comme une caractéristique culturelle dérivée et évoluée à partir d'un tabou plus fondamental et plus universel selon lequel il est interdit de tuer son compagnon; on pourrait donc rencontrer le totémisme, sous une forme ou sous une autre dans bien des sociétés humaines, par ailleurs très différentes.“ Ibidem 126.

<sup>25</sup> Ibidem 127.

<sup>26</sup> JELÍNEK 1970 (pozn.10) 7; UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 128.



podložil i etnografickými komparacemi, neboť podobné útvary lze ve skalním umění najít po celém světě. Etnografické porovnávání však nabídlo ještě jednu variantu, totiž, že by se mohlo jednat o vyobrazení pastí. Breuil se více přiklonil k této druhé variantě a rozvedl ji: pasti mohly být použity proti zlým silám. Nakonec zcela odmítl využití střechovitých útvarů jakožto pastí na zvířata a došel k názoru, že to přeci jen byla obydlí, avšak obydlí duchů předků, neboť střechovité útvary se v paleolitických jeskyních vždy našly v jiné části jeskyně, stranou od vyobrazených zvířat.<sup>27</sup> Koncept duchů předků byla jedna z mnoha věcí, kterou bádání o jeskynním umění obohatil. Ve svých posledních pracích představil i ideu, že jeskyně vyzdobené malbami byly vlastně svatyněmi. Začal také s překreslováním obrazů jednotlivých maleb. Jeho výkresy však byly značně zidealizované. Linie, které se mu zdály „navíc“ a nepodstatné vynechal a některé pro větší ladnost kresby přidal.<sup>28</sup> Přijal a rozšířil Reinachovu teorii totemismu, lovecké magie a magie plodnosti, když do ní zahrnul nejen zvířata lovená, ale i šelmy. Přítomnost šelem vysvětloval tím, že bylo nutné se proti nim bránit a skolit je.<sup>29</sup> V Reinachově době však ještě nebyly objeveny znaky, které byly později vykládány, jako sexuální symboly. Breuil je obratně zakomponoval do teorie sympatetické magie. Domníval se, že nešlo jen o to, rozmnožit počet lovených zvířat, ale také zvýšit počet lidí samotných. V maskovaných postavách se zvířecími znaky spatřoval pravěké kněží, kouzelníky, nebo převlečené lovce, kteří se na rituálech podíleli.<sup>30</sup>

Max Raphael si oproti Breuilovi povšiml, že malby spolu souvisí a že se nejedná o jednotlivě odtržená témata. Malby by tak měly být zkoumány jakožto celé kompozice.<sup>31</sup> Do studií o jeskynním umění vnesl strukturalistický přístup, když zdůrazňoval, že „prvky nabývají významu pouze ve vzájemných souvislostech“.<sup>32</sup> Kompozice v jeskyních měly být příkladem řeči *parole* a díky nimž by mělo být možné konstruovat jazyk jeskynního umění *langue*.<sup>33</sup> Všiml si také, že v každé jeskyni převažuje zobrazení určitého druhu zvířete. Scény v jeskyních měly podle něj zobrazovat sociální boj pomocí strukturovaného kódu.<sup>34</sup> I přes jeho přínos díky strukturalistickému pohledu se jeho dílu nedostalo velkého ohlasu.

<sup>27</sup> UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 132.

<sup>28</sup> Ibidem. Ostatně snaha po idealizaci při překreslování se může vyskytnout dodnes. Srovnej Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C.TAÇON (ed.): *The archeology of Rock-Art*, Cambridge 1998, 309 a Miroslav KSICA / Olga KSICOVA: *Felsbilder Zwischen Scharzem Mer und Beringstrasse*, Brno 1994, 125.

<sup>29</sup> UCKO / ROSENFELD 1966 (pozn.4) 129.

<sup>30</sup> Ibidem 130.

<sup>31</sup> LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 70.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem 69.

## 2.2. 60.-70. LÉTA, LEROI-GOURHAN A PRVNÍ POKUSY O SYSTEMATICKOU KLASIFIKACI

Také André Leroi-Gourhan se padesátých a šedesátých letech snažil vytvořit jakýsi chronologický systém. Byl první, kdo pro fenomén skalních maleb použil moderní statistické metody.<sup>35</sup> Předpokládal, že je nějaká souvztažnost mezi lokalizací maleb v jeskyni a malbou samotnou. Rozeznával dokonce témata, která jednotlivým prostorům jeskyně náležela. Podobně jako Max Raphael předpokládal, že malby jsou rozmístěny podle určitého vzoru.<sup>36</sup> Určitá témata měla být specifická pro vstupní prostor, hlavní a centrální apod. Navázal na Raphaela, ale především na Annette Lamonigovou-Emperairovou, když se domníval, že existují kresby symbolizující mužskou a ženskou sílu. Lamingová-Emperairová v mnohém vycházela právě z Raphaela, když odmítla totemismus, požadovala posouzení celých kompozic obrazů, neztotožnila se s ideou jednoduché mentality paleolitických lidí a přisoudila podzemním prostorům sakrální charakter.<sup>37</sup> Její největší přínos je však v systematickém sběru materiálů. Archeologům doporučila sestavovat distribuční mapy, které by zachycovaly umístění maleb, doprovodné archeologické nálezy, obsah i formu zobrazení. Povšimla si určitého spárování zobrazovaných zvířat. Myšlenku „gendrového“ rozdělení jeskynních maleb, kterou zprvu rozvíjela, později odmítla. Ujal se jí však Leroi-Gourhan. Ovlivněn Lévi-Straussovou teorií binárních protikladů se snažil proniknout do paleolitické mysli a najít protiklady. V jeskynních malbách se nejlépe nabízely mužské a ženské protiklady. Začal s detailním rozbořem jeskyní a jejich podrobným mapováním. Došel k závěrům, že vyobrazená zvířata představují čtyři skupiny: (A) menší býložravce (kůň, kozoroh, jelen, sob, laň), (B) velké býložravce (bizona<sup>38</sup> a pratura), (C) periferní druhy (mamuti, vysoká zvěř, kozoroh), (D) nebezpečná zvířata (kočkovité šelmy, medvěd, nosorožec).<sup>39</sup> Podle metaforických vlastností, které jim přisoudil, měla skupina (A) představovat samčí znaky, skupina (B) samičí. Dalším krokem byla interpretace „abstraktních symbolů“. Obě kategorie samčí i samičí odvodil ze schematických vyobrazení genitálií, přičemž za samčí považoval symboly protáhlé a za samičí široké.<sup>40</sup> Jeskyně rozčlenil na

---

<sup>35</sup> JELÍNEK 1970 (pozn.10) 8.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 73.

<sup>38</sup> Zde je třeba upozornit, že se mnoho badatelů dopouští omylu v pojmenování zobrazených zvířat. Bizoni na evropském kontinentu nikdy nežili, jsou to zvířata amerického původu. Žili zde ovšem zubři a pratuři. Vše se poněkud komplikuje v latinském názvosloví, kde *Bison bonasus* je zubr a *Bison bison* je bizon. Oba jsou si fylogeneticky příbuzní (dva druhy jednoho rodu *Bison*) a patří do čeledi turovitých (bovidae).

<sup>39</sup> Ibidem 79.

<sup>40</sup> Ibidem 80.

vstupní část, ústřední a hlubinné prostory a malé postranní výklenky. Vchod byl vyhrazen samčím symbolům jako například jeleni, v periferních částech měli převažovat samčí náměty jeleni, kozorožci, koně, ústřední část jeskyně vyplňovaly náměty samčích a samičích symbolů a nejvíce nepřístupné části nebezpečná zvířata, především šelmy.<sup>41</sup> Předpokládal, že lze vytvořit model, podle kterého lze každou jeskyni rozčlenit a předvídat, v jaké její části budou která vyobrazení. Leroi-Gourhan posunul bádání o jeskynních malbách dál zejména díky odmítnutí zjednodušených etnografických paralel a použití statistických metod a detailní dokumentace, bohužel však založené na poněkud subjektivně řazených faktech.

### 2.3. SOUDOBÉ INTERPRETACE A JEJICH SLABINY

Většina historických interpretací, které jsem výše naznačila, disponuje nějakým nedostatkem, díky němuž se pak jejich interpretace „točí“ v kruhu. Teorie *l'art pour l'art* sice čas od času probleskne i do dnešních debat v podstatě je již ale mrtvá. Nikdo ze současných antropologů by jistě netvrdil, že skalní umění, ať již paleolitické či jiné je samoučelné.<sup>42</sup> Problém této teorie je, že více vypovídá o své době než o pravěku. Představa volného tvoření uměleckých děl je novověká.<sup>43</sup> Chtěli-li bychom použít i zmiňované ošidné etnografické paralely, nikde na světě není „umělecké vyjadřování“ sebeúčelné. Na přelomu století však byli badatelé touto myšlenkou zcela nadšeni. Mohla snad navozovat pocit blízkosti mezi nimi a jejich pravěkými předky v duchu ušlechtilého divošství. Kladně změnila obraz pravěkých lidí jakožto pouhých primitivů žijících na velmi nízké kulturní úrovni.

Další teorie založené především na etnografické komparaci selhaly už jen díky své metodě. Komparace může být zajímavá a přínosná, ale nikdy se nesmí zapomenout na to, co se srovnává a dělat jednoduchá porovnání: „...nemůžete srovnávat různé kulturní fenomény, zahrnující kulturní aktivity, v populacích, jejichž kulturní tradice byly utvářeny v naprosto odlišných prostředích, pod různými klimatickými a geomorfologickými podmínkami s odlišnou faunou i florou a jinými demografickými podmínkami.“<sup>44</sup> Ale můžeme srovnávat lidské zvyky a chování, jenž vychází z podobnosti všech lidí na světě.<sup>45</sup> Také teorie

---

<sup>41</sup> Ibidem 80-81.

<sup>42</sup> Totéž by se zřejmě dalo říci i o umění jako takovém, snad vyjma moderního a postmoderního umění, což už je ale jiný problém.

<sup>43</sup> Tato představa se objevuje za romantismu, kdy nabývá na důležitosti individualita umělce. LAYTON 1991 (pozn.2).

<sup>44</sup> „...you cannot compare various cultural phenomena, including artistic activities, in populations whose cultural traditions were formed in completely different fauna and flora and in different demographic conditions.“ JELÍNEK 1970 (pozn.10) 9.

<sup>45</sup> Ibidem.

sympatetické magie a totemismu odráží dobové tendence. Totemismus byl v té době velmi diskutovaný a antropologové se rádi zajímali o pověry a fetišismus. Přesto není tato teorie zřejmě úplně scestná a některé její části lze využít. Zjednodušují vysvětlení, jakým byla například lovecká magie, je třeba revidovat. Ačkoli, se v některých jeskyních, jako je například jeskyně Montespan, našly v hlíněných soškách zvířat a také na některých malbách střely po šípech a kopích, svědčí proti lovecké magii to, že jen velmi malé procento zobrazených zvířat je zraněných nebo mrtvých. Je velmi pravděpodobné, že nějaké rituály se v jeskyních odehrávaly a že magie zde hrála určitou roli, ovšem nevíme o tom nic bližšího. Nezbyvá než trpělivě shromažďovat všechny podložené poznatky o životě pravěkých lidí. Jedna z možných hypotéz, která se potvrzuje po celém světě a která by mohla přinést nový vhled, je teorie šamanismu, již rozvedu níže.

Strukturalistický přístup vnesl do jeskynního umění řád a více zdánlivé objektivitu, avšak jeho slabinou bylo přísné „rozškátulkování“ jednotlivých zvířat, jimž byly v podstatě subjektivně přiřazeny ženské či mužské vlastnosti. V paleolitických malbách zřejmě nějaký „systém“<sup>46</sup> je, neboť některá zvířata jsou často nacházena spárována s různými druhy, otázkou ale je, zda do tohoto „systému“ můžeme proniknout. Naše myšlení má svou historii a je prostoupeno tradicí a stereotypy, které nelze z naší mysli a našeho usuzování vymazat. Těžko si proto představíme, co mohl zakoušet pravěký člověk. „Mnoho nezápadních společností konstruuje svůj svět jinými smysly než jen zrakem, používají čich, emocionální stíny a také teplotu, aby určili jisté místopisné lokality. My používáme vizuální a lingvistické metafory, které jsou nepřiměřené. Naneštěstí, oboje, jak vizualita tak jazyk, jsou nevyhnutelné archeologickému myšlení a diskursu. Nemůžeme jednoduše vystoupit z pout naší intelektuální tradice.“<sup>47</sup> Navíc, umění i „paleolitické umění“, potřebuje kontext, bez něj nejsme schopni rozpoznat, o čem vypovídá.<sup>48</sup> Vždy se díváme pouze na určitou část z celku a umění vždy je a bylo synkretické, my z něj pouze vydělujeme různé části.<sup>49</sup> Výzkumu nevizuálních faktorů by se proto měla věnovat větší pozornost.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Systém není zřejmě tím nejvhodnějším pojmem, je však tím nejlepším, který bych při popisu skalního umění použila.

<sup>47</sup> „Many non-western societies construct their world according to senses other than sight, using smell, emotional shades and even temperature to classify certain topographical locations. We use visual and linguistic metaphors that are, at times, inappropriate. Unfortunately, both the visual and our language are essential and unavoidable to archaeological thought and discourse. We cannot step wholly outside the bounds of our intellectual tradition.“ OUZMAN 1998 (pozn.3) 30.

<sup>48</sup> LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 57; JELÍNEK 1970 (pozn.10).

<sup>49</sup> JELÍNEK 1970 (pozn.10) 9.

<sup>50</sup> Paul RAINBIRD: Making Sense of Petroglyphs, The Sound of Rock Art, in: Bruno DAVID / Meredith WILSON (eds.): Inscribed Landscapes, Marking and Making Places, Honolulu 2002.

### **3. KRAJINA, ČLOVĚK A SKALNÍ UMĚNÍ**

Krajina působí na lidské populace, otiskuje se do materiální a duchovní kultury a lidé zase vytváří krajinu. Způsob jakým zažíváme krajinu zahrnuje všechny naše vztahy s okolím: materiální kulturu, architekturu, ekologii, vzpomínky, příběhy a kosmologii.<sup>51</sup> Artefakty spojené s krajinou pak můžeme vymezit do několika kategorií: 1.obyčejné přenosné předměty, 2. současné / přechodné zobrazování (malby na těle), 3.přenosné objekty se zobrazením, 4.skální umění, 5.architektura, 6.monolitické sochy,7. hroby, 8. osídlení, 9. jména, 10.písně, příběhy, mytologie a orální historie, 11. Performance /rituál / ceremonie, 12.Psané příběhy, 13. Ohrady/ hranice/ značky, 14. Mapy, 15.multimédia.<sup>52</sup> Krajina tak netvoří jen vnější rámec našich zkušeností, ale je základním rámcem všech našich zkušeností. O krajině proto můžeme přemýšlet jako o kulturním procesu.<sup>53</sup>

Dokonce i krajina ve které nenacházíme sídla je lidmi pozměněná. Pouhé procházení krajinou má vliv na vznik cest, které mohou být jednorázově či sezónně využívány. Nejenže krajinu protínají, ale zároveň na ní vytváří speciální prostor, který má lidi obvykle chránit. Na cestách nacházíme ochranná stanoviště, ať už jsou v podobě *ovó* jako ve střední Asii, nebo v podobě křížů a kapliček v křesťanském světě.<sup>54</sup>

Pokoušíme-li se o objektivní zkoumání krajiny, měli bychom si uvědomit, že nemůže být nikdy objektivní. Každý se na krajinu dívá jinak a krajina už se předem formuje v naší mysli podle toho, jaké otázky si klademe, ještě než do ní vstoupíme. Vnímání krajiny je ovlivněno naší osobností, vzděláním, věkem, sociálním statusem i pohlavím. Naše předporozumění krajině je také tvarováno používáním map a naučenou orientací podle určitých bodů, zejména těmi, které vytvořil člověk. I když se krajinu pokusíme vědecky definovat, bude tato definice pokaždé jiná. Různé obory budou navíc zachycovat různé charakteristiky krajiny. Krajina je vlastně kulturním konstruktem, je to jednak konstrukt v naší mysli, a zároveň je fyzicky tím, co jsme za tisíce let vytvořili.

---

<sup>51</sup> Kalle SOGNESS: Land of Elks, Sea of Whales, Landscapes of the Stone Age Rock-Art in Central Scandinavia, in: George NASH / Christopher CHIPPINDALE: European Landscapes of Rock-Art, London 2002, 195.

<sup>52</sup> Paul S. C. TAÇON: Rock-Art and the Landscape, in: Bruno DAVID / Meredith WILSON (eds.): Inscribed Landscapes, Marking and Making Places, Honolulu 2002.

<sup>53</sup> SOGNESS 2002 (pozn.51).

<sup>54</sup> Boží muka, křížky a kapličky byly stavěny podél cest v určitých vzdálenostech od vesnice, přičemž první z křížů se obvykle nacházel již při východu z vesnice, tedy tam, kde se střetávaly dva světy: vesnice obydlená lidmi a krajina, v níž člověk potřeboval ochranu.





Obrázek 2 Kontext rytiny kozorožce u jezera Čapdar, Tádžikistán. Foto: autor.

První změny v krajině mohly nastat už v době, kdy se dal do její exploatace Homo Erectus.<sup>55</sup> Další nezvratné změny nastaly pak v době bronzové s vykácením lesů. Přirozená, původní krajina již vlastně nikde neexistuje.<sup>56</sup> Krajina byla obydlena a zkulturněna. I poslední místa, která se snažíme chránit, jakožto nedotčená lidskou činností jsou zahrnuta v síti národních parků a tím i jakýmsi způsobem začleněna do lidské kultury.<sup>57</sup>

Krajina také tvoří důležitou složku orální historie. Vyskytuje se v mnoha vyprávěních jako mytologizovaná a umístěná do času, který je obvykle mimo rámec lidské paměti i existence. Mýty o původu lidí jsou většinou vždy zasazeny do nějaké konkrétní krajiny, nejlépe do té, odkud pocházíme my a naši předkové nebo vypráví o krajině mytické v nadpřirozeném světě, odkud předkové přišli. Spojení s předky je zcela evidentní u australských aboridžinů, u nichž se koncept krajiny propojuje s mytologickým časem předků, kteří krajinou kdysi procházeli.<sup>58</sup> V krajině také žije mnoho mytických bytostí, s kterými je lépe být za dobře nebo se jim zcela vyhnout. Krajina nikdy není pustá, vždy je obydlená, a to nejen lidmi. Pro Severní Ameriky je pak sama krajina božstvem.<sup>59</sup> To nás přivádí k různým

<sup>55</sup> TAČON 2002 (pozn. 52).

<sup>56</sup> Stojí za povšimnutí, že například náš nejmladší Národní park Podyjí, je čistě kulturní krajinou, která byla před válkou využívána pro pastvu. Po válce zde bylo pohraniční pásmo „nikoho“ a tak krajina zarostla mladými doubravami. Přesto, že se jedná o kulturní krajinu, jedná se o významnou oblast plnou rozmanitých druhů fauny a flóry. Aneb kultura neznámá nutně destrukce.

<sup>57</sup> P.S.C. TAČON: Identifying Ancient Sacred Landscapes in Australia: From Physical to Social, in: Wendy AHMORE / Bernard KNAPP (eds.): Archaeologies of Landscape, Contemporary Perspectives, Oxford 1999.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem 40.

charakterům krajiny, zejména k dichotomii posvátné a profánní, které však nemusí být zcela striktně odděleny. Z hlediska skalního umění, můžeme předpokládat, že výběr lokalit byl ponechán na privilegovaných osobnostech disponujících určitou mocí a krajina pak může být reprezentací řádu, sociální stratifikace a kontroly. Může ale reprezentovat i chaos a sociální zmatek.<sup>60</sup> Přístup k těmto lokalitám nebyl zřejmě zcela volný, nýbrž byl regulován určitou vrstvou zasvěcených a to také proto, že se na těchto místech mohla koncentrovat posvátnost, která mohla být nezasvěceným nebezpečná.<sup>61</sup> Volnější přístup ke skalnímu umění jako se vyskytuje u Sanů, kde ho může spatřit každý člen společnosti, je spíše asi výjimkou. Místa, kde se můžeme setkat se skalním uměním a posvátností v krajině, lze podle Paula S. C. Taçon a v podstatě vymezit takto:

1. Místa, kde jsou vidět pozůstatky velké transformace: hory, vulkány, prudká údolí, soutěsky
2. Křižovatky, nebo místa, kde došlo ke změně geologie, hydrologie a vegetace. Někdy za spoluúčasti všech tří složek. Takovými místy jsou například vodopády.
3. Místa s velmi neobvyklým charakterem
4. Místa, kde je panoramatický výhled

Tato místa v nás probouzející často pocity úcty, síly, majestátnosti, krásy a respektu.<sup>62</sup> V takovýchto místech se také objevuje propojení konceptů tří rovin světa: světa pozemského, nadpozemského a podsvětního. Jsou to místa, kde může člověk zakoušet *axis mundi*.<sup>63</sup> Tento byl pak přenesen do architektury a do členění lidmi vytvořeného prostoru, například v podobě katedrál.<sup>64</sup> S posvátností místa se také pojí touha odnést si tento kousek posvátnosti s sebou. Některé skalní panely s rytinami v jižní Africe byly za tímto účelem po malých kouskách odlamovány, protože „lidé si snad vždy přáli být spojení s určitými místy a obrazy tím, že budou kousek takového místa či obrazu vlastnit.“<sup>65</sup> Modernějším projevem tohoto chování je pak ostatkový kult v křesťanství a prodej suvenýrů.

Skalní umění dnes vnímáme především zrakově. To nás ovšem trochu odvádí, od původního užívání jeho tvůrci, ve kterém zřejmě hrálo důležitou roli i vnímání skrze ostatní

---

<sup>60</sup> George NASH / Christopher CHIPPINDALE: Images of enculturing landscapes: in: George NASH / Christopher CHIPPINDALE: Europeans Landscapes of Rock-Art, London 2002, 8.

<sup>61</sup> TAÇON 1999 (pozn. 57).

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem 37.

<sup>64</sup> Ibidem 40.

<sup>65</sup> „people may have desired always to be linked to certain places and images by possessing pieces of that place and image“ Sven OUZMAN: Seeing is Deceiving: Rock Art and the Non-Visual, in: World Archaeology Vol. 33, No.2, Archaeology and Aesthetics (Oct., 2001), pp. 237-256.

smysly a vjemy. Za naší percepcí krajiny stojí do určité míry vliv evropského výtvarného umění. V 16.století začali holandští malíři používat pojmu krajina jako technického výrazu. Nyní máme tendenci dívat se na krajinu jako na olejomalbu, rozeznáváme popředí, pozadí a vnímáme ji z odstupů.<sup>66</sup> Druhů krajiny existuje velmi mnoho, při výzkumu skalního umění se nejčastěji můžeme setkat s těmito:

- Krajina vizuální je krajinou, kterou vnímáme nejčastěji. Většinou pak máme tendenci vnímat ji horizontálně a vnímat ji vlastně jako obraz. Rozlišujeme mezi popředím a pozadím.
- „Zvuková krajina“ *soundscape* hrála zřejmě u našich předků a předliterárních společností mnohem větší roli. Některé petroglyfy nacházející se na tzv. *gong rocks* v jižní Africe vykazují známky toho, že jejich účel byl spíše ve vytváření zvuku, než obrazu. Měřený zvukový rozsah dosahoval u některých z nich až tří oktáv.<sup>67</sup> V podstatě ale jakékoli vytváření petroglyfu znamená také vytváření zvuku. Je možné, že některá místa pro skalní umění byla záměrně vybrána nejen díky skvělé vizuální lokaci, ale akustickým podmínkám. Měření zvuku v různých částech evropských paleolitických jeskyní poukázalo, že je zde určitá souvztažnost motivů s akustikou. Zatímco na místech s motivy dravců a šelem byly akustické podmínky velmi špatné, u míst s motivy kopytníků byly vynikající. To by mohlo souviset s klapotem kopyt, tedy s výrazným zvukem, který vytváří stáda těchto zvířat v pohybu v protikladu k tichému pohybu predátorů.<sup>68</sup>
- „Minikrajina“ *minilandscape*: při studiu skalního umění se obvykle uplatňuje několik pohledů na krajinu. Je to jednak vztah lokality k regionu, poměr lokality ke krajině a vztah skalního umění k panelu. Minilandscape tvoří plocha panelu, na kterém se rytina či malba nachází a vytváří vlastně zmenšený model krajiny. Pak je důležité všimnout se trhlin, glaciálních rýh a přirozených tvarů povrchu, které pomáhají dotvářet symbolický význam skalního umění. Krásným příkladem minilandscape je vyobrazení dvou velryb, které vplouvají do „víru“, jenž tvoří přirozená struktura

<sup>66</sup> Miloslav LAPKA: Úvod do sociologie krajiny, Praha 2008.

<sup>67</sup> Gong rocks jsou většinou přírodně vyskytující se balvany železných rud, které se nacházejí na dalším skalním povrchu, který tvoří přirozený rezonátor. OUZMAN 2001 (pozn.65) 250.

<sup>68</sup> Steven J. WALLER: Sound and rock art, in: Nature, Vol. 363, Jun 10, 1993,pg. 501.



kamene v Altě.<sup>69</sup> V případě rytin jihoskandinávského okruhu doby bronzové můžeme často pozorovat, že lodě jsou umístěny zvláště tam, kde stéká nebo kde se kumuluje voda.



Obrázek 3 Minilandscape: rytina lodi je záměrně umístěna do blízkosti prohlubně zachytávající vodu.

Charakter krajiny také předurčuje vhodný způsob obživy a osidlování. A různé způsoby obživy pak nepopíratelně formují hmotnou i duchovní kulturu lidských společností. V kontextu skalního umění se nejčastěji setkáváme s lovecko-sběračstvím, pastevectvím a zemědělstvím. S intenzifikací zemědělství skalní umění ustupuje, tak jako se to stalo v průběhu pozdní doby bronzové a doby železné v atlantické Evropě.<sup>70</sup> Způsob obživy proměňuje nejen podobu krajiny, ale také způsob vztahování se ke krajině.

Přítomnost lovců sběračů v krajině je nejméně znatelná, protože ze všech způsobů obživy ji poznamenává nejméně. Jejich zvýšená mobilita a zároveň úzká každodenní závislost na zajištění potravy v krajině musela vytvářet velmi specifické vnímání jimi obývaného prostoru. Zdá se, že převážná většina skalního umění je právě výsledkem činnosti lidí, kteří se sdružovali do skupin kolem patnácti až čtyřiceti jedinců a kteří se živili lovem, sběračstvím či rybolovem a v krajině se pohybovali spíše po malých roztroušených skupinkách. V určitých

<sup>69</sup> Karin TANSEN / Heidi JOHANSEN: The World Heritage Rock Art in Alta, in: Adoranten 2008, 80.

<sup>70</sup> Richard BRADLEY: Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe, Signing the land, London 1997.

obdobích se pak shromažďovali do větších společenských jednotek, aby uzavírali spolupráci, manželství, slavili, vyměňovali si informace, prováděli náboženské rituály.<sup>71</sup>

Pastevectví lze podle Anatoly Khazanova definovat jako: „...svébytnou formou potravního hospodářství, ve kterém je extenzivní mobilní pastevectví převládající aktivitou, na níž je periodickou pasteveckou migrací vázána většina populace.“<sup>72</sup> Pastevectví však není zcela odtrženo od ostatních typů obživy a v interakci s nimi může vytvářet různé typy kontaktu od směny až po ozbrojené konflikty. Pastevci také obývají nejrozsáhlejší krajinný prostor, jehož dobrá znalost je nutná pro nalezení vhodných pastvišť a zabezpečení dobytka. Spásáním porostů mohou ráz krajiny výrazně ovlivnit.<sup>73</sup>

Zemědělské populace vykazují největší provázanost s územím, které je limitováno plochou jenž jsou schopni obhospodařovat. Oproti předchozím dvěma způsobům obživy vykazují nejmenší nebo téměř žádnou mobilitu a obývají tedy nejmenší území na němž je jejich aktivita dobře znatelná.

Všechny zmíněné přístupy členění krajiny nám pomáhají přiblížit se k tomu, jak mohli lidé původně krajinu vnímat. Nesmíme však zapomenout, že pracujeme s námi vytvořenými kategoriemi, které zřejmě nemohou nikdy zcela popsat to, jak krajinu vnímali společnosti vytvářející skalní umění.

---

<sup>71</sup> OUZMAN 1998 (pozn.3).

<sup>72</sup> „...distinct form of food producing economy in which extensive mobile pastoralism is the predominant activity, and in which the majority of the population is drawn into periodic pastoral migrations.“ Anatoly M. KHAZANOV: *Nomads and the Outside World*, Madison 1994, 17.

<sup>73</sup> Právě pastevectví koz zcela proměnilo charakter krajiny ostrova Santa Catalina a Svatá Helena, stejně jako mnoha dalších. Chris LAVERS: *Proč mají sloni velké uši*, Praha 2004, 212-213.



## 4. ARCHEOLOGIE A ETNOLOGIE

Spolupráce archeologie a etnologie, která se snaží vyhýbat zjednodušujícím paralelám a dogmatickým tvrzením je pro výzkum skalního umění velmi důležitá. Jedním z polí, kde se začínají obě disciplíny potkávat je zkoumání etymologie místních jmen a rozbor folklóru. Na mnoha lokalitách se původní jména drží velice dlouhou dobu a mohou být zdrojem zajímavých informací.<sup>74</sup> Etnologie také pomáhá objasnit procesy ve společnosti, jež vedou ke vzniku skalního umění a jak se proměny této společnosti promítají do změny ikonografie. S obrazem by se mělo vždy zacházet jako s aktivním materiálem v kontextu jeho původní společnosti.

To jak dnes vidíme lokality skalního umění je výsledkem dlouhodobé činnosti. Motivy jsou často ve shluku, překrývají se, přechází jeden do druhého. To může být způsobeno jednak výjimečností lokality, která mohla být pro svůj sakrální charakter používána po dlouhou dobu, ale také záměrem vrstvit obrazy na sebe. Například pro Skandinávské skalní umění doby bronzové je možné, že po určitou dobu byly v užívání pouze určité symboly a ostatní byly dočasně či zcela deaktivovány.<sup>75</sup> „Zobrazení nejsou určena k tomu, aby na ně bylo pohlíženo pouze z jednotné perspektivy, jsou vytvořena k tomu, aby mohla měnit svůj tvar a významy.“<sup>76</sup> Často také není možné přesně datovat jednotlivé figury a přesto, že mohou patřit do stejného časového období, nevíme, zda vznikly najednou, nebo byly postupně přidávány. S každým dalším obrazem se celkový charakter měnil. Přesto jsou ale obrazy propojeny a v určitém schématu komunikují, což vlastně odsouvá otázku chronologie do pozadí.<sup>77</sup> Tento přístup si lze lehce představit na mnoha jiných lokalitách, než jen ve skandinávském skalním umění. Figury mohly být převrstvovány z nutnosti aktualizace zastarávajícího sdělení. Ve skandinávských podmínkách to zřejmě znamenalo opakování rytí.

---

<sup>74</sup> Například nedávno prozkoumaná lokalita Shaman gora ve Střední Asii již svým jménem poukazuje na její užívání. Elena MIKLASHEVICH: Rock Art Research In Siberia And Central Asia, 2000-2004, in: Paul BAHN / Natalie FRANKLIN / Matthias STRECKER: Rock Art Studies, News in the World III, Oxford 2008, 138-178.

<sup>75</sup> Katty Hauptman WAHLGREN: Switching images on and off, Rock-carving Practices and Meaning in the Bronze Age Life-world, in: Gerhard MILSTREU / Henning PRØHL (eds.): Prehistoric Pictures as Archaeological Source, Tanum 2004, 149.

<sup>76</sup> „The images are not made to be seen as a singular perspective, but created with the ability to change shape and to be apprehended in shifting ways.“ Ibidem 151.

<sup>77</sup> Ibidem.



Obrázek 4 Překrývání motivů na skalním panelu lokalita Kalleby, Švédsko. Vyrytá postava muže je hlubší a tedy mladší než loď, které překrývá.

Některé figury se tak překrývají, jiné jsou nezvykle hluboké oproti ostatním. Ostatně převrstvování sdělení je určitým způsobem přítomné i v naší společnosti. Převrstvují se graffiti na zdech, plakáty na lampách a vývěškách, převrstvují se informace v internetových médiích jako jsou blogy a zpravodajské servery. Starý obsah je odsunut do pozadí, nebo aktualizován. U skalního umění však nevíme, zda bylo využíváno několik lokalit najednou, kvůli rozdílným rituálním účelům nebo byla nejdříve zcela využita jedna lokalita a po jejím zaplnění došlo k přesunu na jinou.<sup>78</sup>

Jeden ze směrů, kde může etnologie s archeologií při výzkumu skalního umění pracovat symbolika barev. Univerzálně používanými barvami pro skalní malby je červená, černá, bílá, okrová. Jsou to barvy, které lze v přírodě nalézt nejsnáze a na skalním povrchu působí výrazným dojmem. Můžeme však předpokládat, že tyto barvy měly i mnohem hlubší význam. Červená je ve většině kultur vnímána jako barva života, na fyzické rovině spojená s krví, masem a tedy i životem. Bílá barva pak tvoří protiklad k červené, asociuje barvu kostí, či popela a tedy i barvu spojenou se smrtí. Ovšem bílá je také barva čerstvě vytvořených petroglýfů. Černá barva je hůře interpretovatelná, ale mohla by být spojena s určitou

<sup>78</sup> Ibidem 153.

transformací a přechodovými stádii. Je možné uvažovat o využití barev nejenom pro skalní malby, ale také pro rytiny. V kulturách, pro které byly barvy velmi důležité a jistě mohly být využity i pro skalní rytiny. Je otázkou na kolik je u pravěkého skalního umění tato skutečnost zjištělná. Ve Skandinávii se o takovém využití uvažuje, protože petroglyfy jsou velmi mělké a na pohled nemusí být vůbec znatelné. Jak navrhuje Katty Wahlgren, mohla právě různá barva petroglyfů sloužit ke jejich aktivaci či deaktivaci.<sup>79</sup> Recentně vytvořené petroglyfy jsou velmi zřetelné a mají obvykle až svítivě bílou barvu oproti okolnímu povrchu skály. V závislosti na klimatických podmínkách se pak obnovuje patina v povrchu petroglyfu a ten tak po čase dostává stejnou barvu jako okolní skála.<sup>80</sup> Je možné, že právě s celkovým vyblednutím a obnovením patiny byl obraz deaktivován ve svém významu. Nanesení barvy tak mohlo obraz znovu uvést do činnosti. Nabízí se i možnost, že nanášení barvy mohlo právě aktivovat různé ikonografické motivy a tvořit tak různé vzorce. Tedy, že se mohl měnit význam jednotlivých rytin a podle situace mohla být využívána a měněna barevná kompozice. Nedokážeme však odhadnout, zda význam, který byl obrazům udělen při rituálu jim zůstal i po něm.

Obraz tedy nese informaci, se kterou můžeme dále zacházet, pokud budeme respektovat několik věcí. Zobrazený motiv není ilustrací každodenního života, i když nám o tomto životě může podat určitou informaci. Tato informace však není primárního významu. Například kresby zvířat mohou spíše symbolizovat velmi komplexní představy o sociálním, přírodním a nadpřirozeném světě.<sup>81</sup> Obraz v preliterární společnosti není analogický k psanému textu a je třeba s ním zacházet jako s aktivním materiálem.<sup>82</sup> Svět preliterárních společností můžeme lépe pochopit, pokud se podíváme na folklór, pro který je ústní tradice klíčová. Hlavními charakteristikami orální tradice je stereotypizace a formalizace vyjádření, standardizace témat, obřadní charakter, užití ustálených formulí, vyjádření přání, opakování.<sup>83</sup> Stejně vlastnosti však vykazuje i skalní umění. Folklor se vyznačuje funkcí, ta může být obřadní, rytmizační, výchovná, identitní a poznávací, varovací, zábavná. Pro skalní umění je tedy nejzávažnější zřejmě funkce obřadní, výchovná a částečně varovná- některé znaky mohou pravděpodobně symbolizovat posvátnost okrsku, na který není dovoleno vstupovat. Dalším znakem je synkretičnost. Je používáno více vyjadřovacích složek jako je např. slovo,

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Patina se obnovuje pomalu a petroglyf je po dlouhý časový úsek dobře patrný. Například na lokalitě Alta v Norsku vyryli v roce 1948 chlapci svoje monogramy do jednoho z panelů. I po více než 60 letech jsou stále jasné, působí dojmem, jako kdyby byly vytvořeny teprve včera. TANSEN / JOHANSEN 2008 (pozn. 69) 82.

<sup>81</sup> BRADLEY 1997 (pozn. 70) 10.

<sup>82</sup> Åsa FREDELL: To let the Pictures Talk, in: Gerhard MILSTREU / Henning PRØHL (eds.): Prehistoric Pictures as Archaeological Source, Tanum 2004, 138.

<sup>83</sup> Ibidem.



píseň, tanec najednou. Důležitá je též kolektivnost a tradice. Dílo vzniká v kolektivu a je tímto kolektivem spoluvytvářeno. V případě skalního umění lze předpokládat, že se kolektiv skládal spíše ze skupiny zasvěcených jedinců. Kolektiv však vyžaduje tradici na niž je zvyklý. Tradice se mění velmi málo a pomalu v závislosti na kolektivu. Dále je významná variačnost. Je dobře známou skutečností, že v mytologii se běžně vyskytuje několik verzí jednoho příběhu. Protože folklor je předáván ústně a v interakci s kolektivem není žádné opakování přesné, jako je čtení textu. Každá folklorní událost je jedinečná. Limita paměti a osobnost vypravěče mohou v souladu s konvencemi společnosti dílo upravovat.<sup>84</sup> Folklorní rámec je však jen obecným schématem a dává nám jen rámcovou představu o tom, jak mohl rituál, při němž skalní umění vznikalo, vypadat. Jsou tu však ještě další obecné kategorie, které jsou pro preliterární společnosti charakteristické. Shrnout si je můžeme pomocí kategorií, tak jak je uvádí Åsa Fredell<sup>85</sup> :

- Čas: slovo je svázáno s okamžikem kdy je vysloveno. Čas je nerozdělitelnou entitou a člověk je jeho součástí v celku. Oproti tomu v kulturách s psanou tradicí je slovo nezávislé na čase. Čas se zde tvaruje historicky a lineárně, což pro člověka vytváří zcela jinou zkušenost.
- Místo a čas: slovo a zvuk jsou vázány k prostoru a místu a trvají tak dlouho, dokud mohou být vnímány. V literárních kulturách je svět nezávislý na prostoru a místu. Psané dokumenty mohou být přenášeny. Slovo a zvuk, se tak mohou dostat na velmi různá místa v různém čase, stejně jako být na mnoha místech v jediném okamžiku.
- Paměť: ústní tradice a vzpomínky jsou předávány z člověka na člověka. Ústní tradice je limitována materiálem, zvuky, vůněmi a pohyby. Paměť se může vztahovat k mytologické entitě, která je předávána skrze čas a generace. V literárních kulturách má paměť své pevné místo. Zodpovědnost za předávání paměti a informací z osoby na osobu je přesunuta na instituce. Navíc může být předávána přesně slovo od slova. Paměť je selektována a naučena více individuálně.

---

<sup>84</sup> Charakteristika a znaky folkloru z přednášek PhDr. Dany Bittnerové Úvod do folkloristiky na FHS UK, 2005.

<sup>85</sup> FREDELL 2004 (pozn. 82).

- Osoba: je vázána k řeči v její původní produkci. Člověk přenáší paměť a vzpomínky na jinou osobu přímo skrze řeč. Osoba je aktivním a hlavním účastníkem. V literárních kulturách je však osoba nezávislá na psaném dokumentu, který se stává objektem. Člověk si pak vybírá a učí se ze skladovaných pasivních pamětí a sám se tak stává pasivním, „objektivním“ pozorovatelem.

Skaní umění však bylo vždy součástí kulturního kontextu a je možné a velmi pravděpodobné, že motivy, které dnes nacházíme byly uplatňovány i na jiných materiálech a v odlišných kontextech. V Austrálii se motivy které nacházíme ve skalním umění vyrývají do stromů a používají se i při dekoraci domů.<sup>86</sup> Podobně pak skytsko-sibiřský zvěrný styl byl aplikován jako tetování. Níže zmiňované čumašské skalní malby měly také přímou vazbu k dekoraci těla. Ikonografie artefaktů doby bronzové pak dopomohla k datování některých motivů skalního umění. Ve společnosti tedy může existovat více stylů umění, které mohou mít různou úlohu, v různých kontextech. V nejobecnější rovině se jedná o kontext sakrální a profánní, které by se neměly striktně oddělovat.<sup>87</sup> Styl pak můžeme charakterizovat jako „potenciál pro interpretaci tkvící v těch formálních charakteristikách artefaktu, které jsou vyžadovány při procesu výroby jako důsledek uplatnění kulturní volby.“<sup>88</sup> Je to právě kulturní volba, která určuje výslednou rozmanitou podobu jakékoli lidské činnosti, která však může mít kořeny v univerzálnosti lidské kultury.

<sup>86</sup> BRADLEY 1997 (pozn.70.) 4.

<sup>87</sup> Ibidem 9.

<sup>88</sup> „potential for interpretation residing in those formal characteristics of an artefact that are acquired in the course of manufacture as the consequence of the exercise of cultural choice.“ Nicholas DAVID / Carol KRAMER: *Ethnoarcheology in Action*, Cambridge 2001, 172.

## **5. INTERPRETACE SKALNÍCH MALEB A RYTIN Z POHLEDU NEUROPSYCHOLOGIE A ŠAMANISMU**

Od sedmdesátých let se diskutuje teorie tzv. entoptických fenoménů, která se snaží skalní umění vysvětlit jako zpětné zobrazení toho, co člověk viděl v „transu“, který si přivodil pozřením halucinogenních látek a specifickým osvětlením. Pokusy se zjistilo, že existuje několik společných fází těchto halucinací, při nichž všichni vidí obrazce zhruba stejného typu. Odlišná je však již interpretace těchto obrazců, která je podmíněna kulturní tradicí. Tato teorie přináší vysvětlení zejména pro společné „abstraktní“ útvary nalezené po celém světě ať už vyryté či namalované. Níže uvedené příklady různých skalních nalezišť pak spojuje teorie šamanismu, které se v poledních desetiletích nejvíce daří při interpretaci skalních maleb a rytin. Přestože šamanismus po celém světě je různý, jeho základní principy se vesměs všude opakují. Je to zejména cestování do jiných světů, léčení nemocí či ovlivňování počasí.

Šamanismus se vyskytuje v podstatě po celém světě, v různých společenstvích i v různých dobách. Je proto jevem velmi variabilním, přesto v něm však lze nalézt určité podobnosti. Můžeme říci, že šamanismus je institucionalizovaný změněný stav vědomí, při němž náboženský specialista, nebo šaman, zažívá vizuální a somatické halucinace, které tvoří základní pravdy náboženského systému.<sup>89</sup> Při těchto změněných stavech vědomí opouští šaman své tělo a vydává se na cestu do jiných světů: do nebe, či do podzemí, aby odtud přivedl duše nemocných nebo aby získal určité informace. Změněnému stavu vědomí předchází příslušné rituály a také příprava. Ta může zahrnovat spánkovou deprivaci, hladovění, pobyt ve specificky osvětlené místnosti (blikotavé světlo) či v naprosté tmě, únava, velké soustředění, rytmické zvuky, požití halucinogenních látek, apod. V šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století, vznikla teorie snažící se vysvětlit velmi podobné abstraktní obrazce skalního umění (malby i rytiny), na základě podobné zkušenosti, kterou osoby postupující tyto změněné stavy vědomí prožívají. Tato teorie se opírá o podobnost neurobiologické struktury mozku u všech lidí a přináší zajímavé vyřešení otázky opakujících se symbolů.<sup>90</sup> Jedná se o paprsky tvaru x, již zmíněné „střechovité útvary“ (*tectiformes*), šestiúhelníky apod. Níže zmínění autoři odlišují několik složek neuropsychologického

<sup>89</sup> Mirca ELIADE: Šamanismus a archaické techniky extáze, Praha 1997.

<sup>90</sup> David LEWIS-WILLIAMS / Thomas A. DOWSON: The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art, Current Anthropology, Vol. 29, No. 2 (Apr., 1988) pp. 201-245.



modelu, který využívají: typy entoptických fenoménů, principy ovládající jejich percepci a fáze změněných stavů vědomí.<sup>91</sup>

Laboratorními pokusy s LSD se v šedesátých letech zjistilo, že změněný stav vědomí se skládá z několika různých fází, v nichž lidé vidí různé obrazce. Základem této teorie jsou tzv. entoptické fenomény, což jsou optické vjemy odvozené ze struktury zrakového systému, kdekoliv od oční bulvy po mozkovou kůru.<sup>92</sup> Přestože existuje velké množství entoptických fenoménů, šest je forem základních a všeobecně se vyskytujících. Jsou jimi: 1. základní mříž, rozvinutí do mřížoví a rozšiřování šestiúhelníkového vzoru, 2. řada paralelních linek 3. tečky a skvrny, 4. klikatice křížující zorné pole, 5. seskupení řetězových linek, 6. jemné meandrující linky.<sup>93</sup> Podobně variabilní jsou také způsoby, jakými se entoptické fenomény a ikonické halucinace<sup>94</sup> vnímají. Těmi základními jsou replikace – subjekt vnímá entoptický fenomén v jeho základní formě; fragmentace, která se vyskytuje méně často, neboť entoptické fenomény mohou být rozloženy na minimum komponent; integrace – opačná tendence předchozího stavu, při níž dochází ke skládání do komplexních vzorců; superpozice; juxtapozice; reduplikace; rotace. Existují tři stádia rozvoje mentálních představ. V prvním stádiu subjekt zažívá entoptický fenomén sám se zavřenými či otevřenými očima, vyskytují se satureované rychle variující barvy. Druhé stádium je charakteristické tím, že se subjekt snaží vytvořit z entoptických fenoménů ikonickou formu. Mozek se pokouší poznávat a dekodovat jako při normálním stavu vědomí.<sup>95</sup> Ve třetím stádiu subjekt zakouší zážitek víru či rotujícího tunelu, který jej obklopuje, stěny víru jsou pokryty mřížovím. Obrazy objevující se na mřížoví jsou první spontánně produkováné ikonické halucinace, které jsou odvozeny z paměti a často bývají asociovány se silnými emocionálními zážitky. Subjekt bývá v třetí fázi přesvědčen, že obrazy jsou skutečné. Tato teorie se poměrně přesvědčivě snaží překlenout velké časové, prostorové i kulturní rozdíly mezi jednotlivými kulturami, v nichž se šamanismus vyskytuje. Nesnaží se popírat, že zásadní roli při vnímání entoptických fenoménů hraje i kulturní tradice, díky které jsou pak tvary viděné během změněných stavů interpretovány z pohledu dané kultury. Například u Sanů jsou šestiúhelníky viděné během změněného stavu vědomí interpretovány jako včelí hnízda, neboť včely jsou Sany vnímány jako posvátné.<sup>96</sup> Neznamená to, že by skalní umění bylo tvořeno v transu, ale že může zachycovat zkušenosti při něm

<sup>91</sup> Ibidem 203.

<sup>92</sup> Ibidem 202.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Ikonické halucinace vznikají rozvedením základních entoptických fenoménů na základě kulturní determinace. Ibidem 54.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn. 1) 184. Dojem včelích úlů je zřejmě umocněn i hučením v uších, které při transu nastává. U amazonských šamanů je totéž hučení zase interpretováno jako kvákání žab.

zažívané. Tato teorie navíc vysvětluje přítomnost jak „realistických“ kreseb a obrazců, tak těch abstraktních, protože, jak již bylo řečeno, subjekt ve změněném stavu vědomí vidí nejprve obrazce a posléze zažívá ikonické halucinace.

		SAN	COSO	PALAEOLITHIC
STAGE 1 ENTOPTICS	I			
	II			
	III			
STAGE 2 CONCRETE	IV			
	V			
STAGE 3 ENTOPTICS AND ICONICS	VI			
	VII			

Obrázek 5 rozdělení entoptických fenoménů, in: David Lewis-Williams / Thomas A. DOWSON: The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art, Current Anthropology, Vol. 29, No.2 (Apr., 1988).

„...v první řadě zobrazení duchovních rádců pomůže šamanovi přeměnit se v mocnou bytost, umění také znázorňuje směs nadpřirozených bytostí - strážců nadpřirozena, duchů, jedinců očarovanych šamanem, mytický původ světa a nadpřirozené obřady a rituály - které potom šaman opakuje v běžném světě.“<sup>97</sup>

Šamanismus je však jen jednou ze složek, kterou bychom měli při výzkumu skalního umění brát v potaz. Jak jsem zmínila výše, není možné plně rekonstruovat vnímání těch, kteří skalní umění tvořili, neboť jejich smyslová zkušenost byla v určitém smyslu bohatší než naše. Můžeme se o to ale pokusit, pokud vezmeme v úvahu další zdroje poznání. V potaz by se kromě šamanismu mělo vzít také kognitivní systém dané společnosti.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> „...primarily portraying spirits helpers and the shaman himself transformed into a power being, the art also depicts a miscellany of supernatural beings – the guardians of the supernatural, ghosts, individuals bewitched by a shaman, the mystic origin of the world, and the supernatural ceremonies and rituals – which the shaman then duplicated in the mundane world. David WHITLEY: Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock-art, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C. TAÇON (ed.): The archeology of Rock-Art, Cambridge 1998, 15.

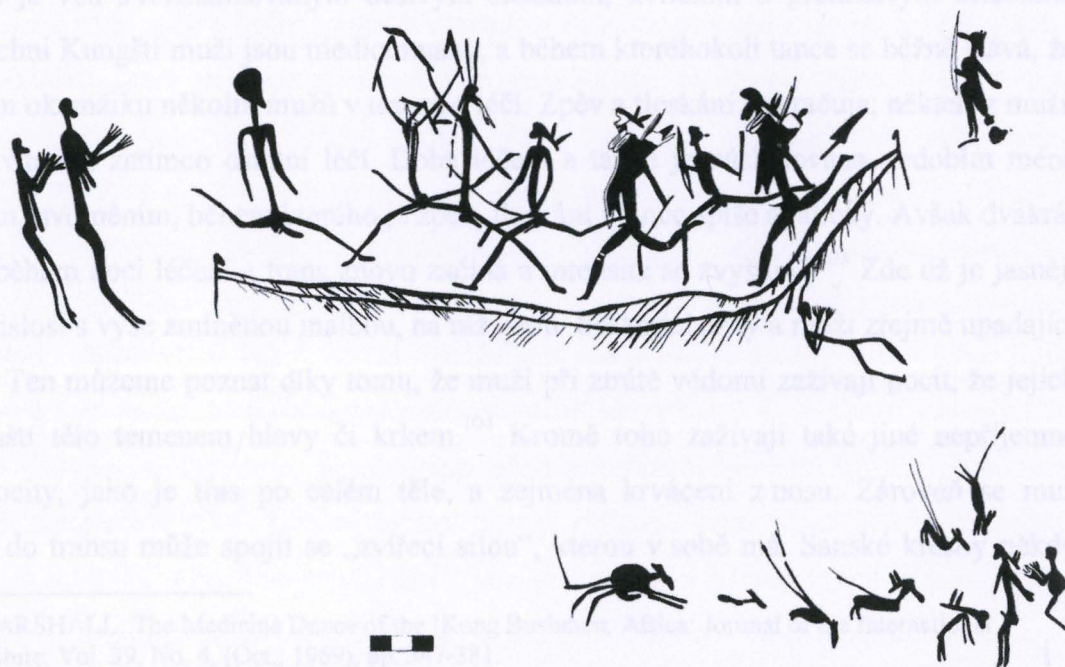
<sup>98</sup> OUZMEN 1998 (pozn.3) 30.

## 6. ETNOGRAFIE

Uvedené dva etnografické příklady se týkají společností lovců a sběračů. V obou oblastech došlo k etnografickému zaznamenání v době, kdy byl již výskyt skalního umění na ústupu, což může do jisté míry získané informace zkreslovat. Podařilo se však získat údaje o náboženském životě a mytologii, které umožňují skalní umění alespoň částečně interpretovat.

### 6.1. PŘÍPADOVÁ STUDIE: JIŽNÍ AFRIKA

V životě Sanů tvořil šamanismus a vztah ke skalním malbám důležitou součást života. Nejvhodnější bude vysvětlit tento vztah na příkladu interpretace jedné saské malby. Je na ní skupinka lidí, zřejmě mužů, kteří jsou prokláni krátkými úsečkami. Opodál stojí tleskající ženy. V dolní části obrazu je také skupinka žen a těžko definovatelných zvířat či nadpřirozených bytostí. Muži běží či jdou po dvou přímých liniích spojených šrafováním, obě jsou zakončeny, krátkými vertikálními úsečkami.



Obrázek 6 Saská malba dříve interpretovaná jako most, Natal, Drakensberg, Jihoafrická republika, in: David LEWIS-WILLIAMS: Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research, Current Anthropology, Vol. 27, No.2 (Apr., 1988).

Tato malba byla dlouhá léta vykládána jako doklad toho, že Sanové uměli zhotovit lanový most přes řeku.<sup>99</sup> Spodní část malby se někdy dokonce vnímala jako samostatné

<sup>99</sup> David LEWIS-WILLIAMS: Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research, Current Anthropology, Vol. 27, No. 2. (Apr., 1986), pp. 171-178.

vyobrazení. Lewis-Williams si však správně povšiml, že zřejmě nezobrazuje přechod mužů po mostě. Díky etnografickým materiálům, zaznamenávajícím chování jihoafrických lovecko-sběračských etnik během rituálů spojených s transem, posunul ikonografickou interpretaci mnohem dále. Lorna Marshall detailně popsala „léčivý“ tanec u Kungů<sup>100</sup>, který se zřejmě k výše zmíněné malbě vztahuje. Léčivý<sup>101</sup> tanec je častou událostí, neboť napomáhá člověku se uzdravit od nemocí a smrti, jenž je také vnímána jako nemoc a navíc i od nemocí o nichž člověk ani neví, že je má. Vyjma léčivého tance Kungové provozují i jiné tance, například Antilopí tanec, který se děje při příležitosti první menstruace a Mužský tanec, který iniciuje chlapce do společnosti mužů.<sup>102</sup> Léčivého tance se mohou zúčastnit všichni včetně žen a dětí. Tanec začíná brzy večer, obvykle se udělá oheň. „Postupně si ženy, jejichž role je zajišťovat hudbu zpíváním a tleskáním, sednou spolu kolem ohně a vytvoří zpívající kruh pro náležitý tanec; jak ženy začnou zpívat a tleskat, muži se shromáždí k tanci okolo jejich kruhu. Po hodině či dvou se medicinmanští muži začínají dostávat do transu a předvádějí léčivý rituál nad všemi shromážděnými lidmi, kreslí na jejich ruce kresby známých či neznámých nemocí, a vyvrhují je ven s formalizovaným děsivým sténáním, kvílením a pronikavým křičením. Téměř všichni Kungští muži jsou medicinmany, a během kteréhokoli tance se běžně stává, že je v jednom okamžiku několik mužů v transu a léčí. Zpěv a tleskání pokračuje; někteří z mužů pokračují v tanci, zatímco ostatní léčí. Doba léčení a tance je následována obdobím méně intenzivním, uvolněním, během kterého je zpěv, tleskání i tanec spíše apatický. Avšak dvakrát až třikrát během noci léčení a trans znovu začíná a intenzita se zvyšuje.“<sup>103</sup> Zde už je jasněji vidět souvislost s výše zmíněnou malbou, na níž jsou tleskající ženy a muži zřejmě upadající do transu. Ten můžeme poznat díky tomu, že muži při ztrátě vědomí zažívají pocit, že jejich duše opouští tělo temenem hlavy či krkem.<sup>104</sup> Kromě toho zažívají také jiné nepříjemné fyzické pocity, jako je třas po celém těle, a zejména krvácení z nosu. Zároveň se muž vstupující do transu může spojit se „zvířecí silou“, kterou v sobě má. Sanské kresby někdy

<sup>100</sup> Lorna MARSHALL: The Medicine Dance of the !Kung Bushmen, Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 39, No. 4, (Oct., 1969), pp. 347-381.

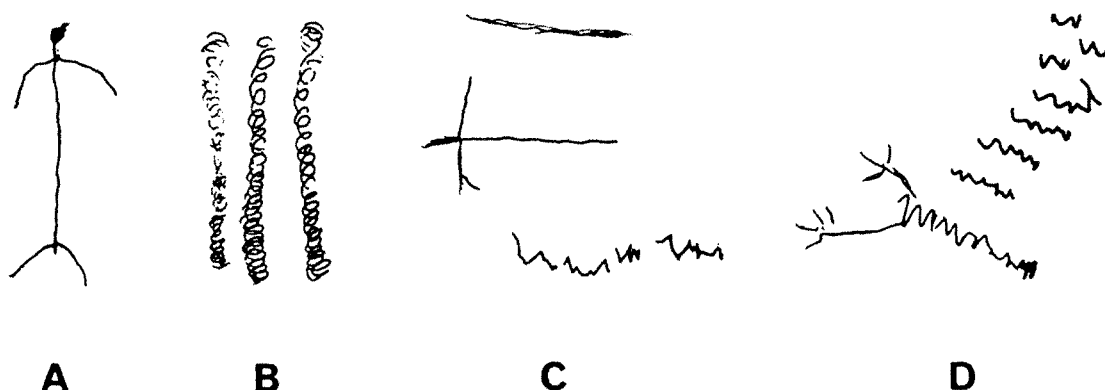
<sup>101</sup> V originále medicine dance

<sup>102</sup> MARSHALL 1969 (pozn.100) 347.

<sup>103</sup> „Gradually the woman, whose role it is to provide the music by singing and clapping, seat themselves around the fire and form the singing circle for the dance proper; and as the woman begin the singing and clapping, the men gather to dance around the circle. After an hour or two the medicine men begin to go into trance and to perform their curing rite over the people, going to all who are assembled, laying on their hands to draw out known or unknown ills, and casting them away with formalized and awesome groans, wails, and piercing shrieks of the rite. Almost all !Kung men are medicine men, and at any dance there usually comes a time when a several men at once are in trance and are curing. The singing and clapping continue; some of the men continue to dance, while others are curing. A period of curing and trance is followed by a period of less intensity- an easing-off, during which the singing, clapping, and dancing may be rather spiritless. But two or three times during the night the curing and trance are resumed, and the intensity rises.“ Ibidem 348.

<sup>104</sup> LEWIS-WILLIAMS 1986 (pozn.99) 173.

znázorňují i antilopy, či kombinaci antilopy a člověka, jenž krvácí z nosu. Je tedy pravděpodobné, že se jedná o zobrazení sanských medicinmanů.<sup>105</sup> Zajímavý pokus udělal v osmdesátých letech minulého století Katz, když nechal muže, který ještě neprošel transem a medicinmany nakreslit svůj vlastní portrét.



Obrázek 7 Autoportrét muže, jenž neprošel transem (A), a mužů, kteří transem prošli (B, C, D), in: David LEWIS-WILLIAMS: *Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research*, Current Anthropology, Vol. 27, No.2 (Apr., 1988).

Muž, jenž transem neprošel, nakreslil zjednodušenou lidskou postavu, na níž lze rozeznat hlavu, trup, ruce a nohy, zatímco ostatní muži nakreslili něco, co se lidské postavě vůbec nepodobá: jejich postavy se skládaly z několika čar či křivek, nebo jakýchsi vírů, zřejmě díky tomu, jak muži vnímali svou léčitelskou moc.<sup>106</sup> „...lidé kteří zažili trans, vypovídají o řezavých a svědivých pocitech na různých částech těla i kolem paží... U Sanů je řezavý pocit vysvětlován jako růst chlupů a proměnu ve zvíře.“<sup>107</sup> Most, po kterém jdou sanští muži, tak ve skutečnosti není mostem, ale spojenýma rukama dvou sanských šamanů kteří zažívají trans. Prodloužení rukou je zřejmě dalším somatickým jevem, který bývá lidmi v transu zakoušen. Ostatně prodloužené postavy bývají na rytinách či malbách, nejen z jižní Afriky zobrazovány velmi často. Šamanismus zde tak nabízí jednu z možností interpretace. V sanských malbách se také často znázorňují létající zvířata,<sup>108</sup> tato skutečnost je způsobena tím, že stejně jako jiní šamani ve světě, mají i Sanové pocit, že v transu mohou létat a vydat se do jiných zemí. Létání je symbolem změněného stavu vědomí. V transu je také možné chytit tzv. dešťové zvíře, což je pro přivolání deště mimořádně důležité. Toto zvíře může mít

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> „...people who have experienced trance report a tingling or prickling sensation on various part of the body including the outside of arms... Among the San, the tingling sensation is interpreted as the growth of hair and transformation into an animal.“ Ibidem 174.

<sup>108</sup> Nemusí se jednat pouze o ptáky, Sanové mohou mít pocit například létání na nadpřirozené žirafě či jiných zvířatech. „If a young man is being given the power to trance and cure, he might feel his *n//au* tingle ... Then he launched into a long story describing his trance-journey to sky using the *n//um* of the supernatural giraffe. David LEWIS-WILLIAMS: *Comments, Rock Art Research*, Vol.8, No. 2, 1991, pp. 102-104.



podobu nejružnějších zvířat, někdy se vyskytuje jako had s antilopí hlavou a chlupy na zádech.<sup>109</sup> „Pro Sany stejně jako pro příslušníky jiných šamanistických společností šamanismus není volitelným doplňkem každodenního života, ale podstatou *veškerého* života.“<sup>110</sup> V sanských malbách a kresbách se tedy střídají ikonická zobrazení s entoptickými fenomény. Kromě realistických maleb Sanové často užívají v kreslení metafory, někdy může dokonce jedna část věci představovat celek.<sup>111</sup> Malby jsou však příliš detailně provedené na to, aby byly vytvořeny za změněného stavu vědomí. Zřejmě byly namalovány až potom, když si znovu přehrávali své zážitky.

Další důležitou věcí je vztah k místům se skalními malbami, jež tvoří často převisy, nebo jeskyně. Místa, na nichž se malby vyskytují, mají být bránou, nebo lépe řečeno oponou do jiného světa. „Význam výjevů z jiného světa spočíval v jejich umístění na „oponě“-rozhraní mezi hmotným a duchovním světem.“<sup>112</sup> Skalní stěna tvořila součást obrazů, podpírala je a dávala jim smysl. Navíc zde byly znázorněny i „nitky“, vinoucí se ven ze skály, po kterých se šamani měli dostávat do jiných světů.<sup>113</sup> Díky skalním malbám mohou lidé v podstatě nahlédnout do jiných světů. Zároveň, ale sloužilo skalní umění k tomu, aby se šamanské vize stabilizovaly a „předávaly“ dál.<sup>114</sup> Lewis-Williams pak v několika publikacích zmiňuje jednu z posledních žijících příslušnic jihoafrických Sanů, jejíž otec byl sanským malířem, a která vysvětlovala vlastnosti maleb: „...jestliže „dobrý“ člověk položí ruku na obraz oryxe, moc, která je v něm obsažena, do něj přejde a propůjčí mu zvláštní schopnosti.“<sup>115</sup> Někteří lidé podle ní, uměli z maleb čerpat moc. Není náhodné, že nejčastěji zobrazovaným zvířetem byla právě antilopa, protože byla považována za velice mocné zvíře.<sup>116</sup> Někdy se dokonce do barvy přimíchávala její krev, protože takové malby pak byly prostoupeny zvláštní mocí.<sup>117</sup> Kdyby však na malbu přiložil ruce „zlý“ člověk, zeslábl by a zemřel.<sup>118</sup> Také v severní Americe varují šamani před dotýkáním se skalních kreseb. Pokud by si člověk rukou, jíž se kresby dotkl, sáhl

<sup>109</sup> David LEWIS-WILLIAMS/ David G. PEARCE: *San Spirituality, Roots, Expression and Social Consequences*, Oxford 2004; Thomas A. DOWSON: *Rain in Bushman belief, politics and history: the rock art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa*, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C. TAÇON (ed.): *The archeology of Rock-Art*, Cambridge 1998.

<sup>110</sup> LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 170.

<sup>111</sup> Například dva objekty dříve vykládané jakožto bubny představují podle sanské perspektivy transformovaného šamana. LEWIS-WILLIAMS 1986 (pozn.99).

<sup>112</sup> LEWIS-WILLIAMS 2007 (pozn.1) 178.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Ibidem 191.

<sup>115</sup> Ibidem 192.

<sup>116</sup> LEWIS-WILLIAMS / DOWSON 1988 (pozn.90) 214.

<sup>117</sup> LEWIS-WILLIAMS (pozn.1) 192.

<sup>118</sup> Ibidem 193.

například na oči, mohl by si přivodit ospalost, či dokonce oslepnout.<sup>119</sup> Podobně také otiskování rukou, mělo spíše účel načerpat sílu než vytvořit obraz. Někdy se také kolem maleb roztíraly další barvy, což zřejmě souvisí s výše zmíněným významem dotyků. Malby se na sebe vršily a často se překrývaly. Jejich účelem mohlo být například přivolat déšť díky chycení dešťového zvířete.<sup>120</sup> Nejdůležitější ale byl jistě samotný kontakt s duchovním světem. Tento duchovní svět byl volně přístupný všem, protože malby či rytiny mohl spatřit kdokoli.



Obrázek 8 Sanské malby, Natal, Drakensberg, Jihoafrická republika. Foto: Karel Kleisner.

Kromě maleb existují i sanské rytiny. Ty se vyskytují spíše na pláních, nebo podél koryt řek kde nejsou skalní převisy. Od maleb se liší především tím, že se jedná o entoptická zobrazení, většinou geometrického tvaru, která se dají pozorovat při změněném stavu vědomí.<sup>121</sup>

## 6.2. PŘÍPADOVÁ STUDIE: SEVERNÍ AMERIKA

V oblasti Kalifornie existují dvě tradice skalního umění, jedna je kalifornská a druhá je spojena s Velkou pánví. V oblasti Kalifornie se vyskytují především malby, neboť oblast je

<sup>119</sup> Ibidem 204.

<sup>120</sup> Ibidem 179.

<sup>121</sup> Často se jedná o tzv. navikulární entoptický fenomén, který někdy vidí i lidé trpící migrénou. Ibidem 182.

velmi suchá. Zpravidla bývají malby jednobarevné, převážně se objevuje červená, černá, a bílá, vzácně i modrá a oranžová. Převažují jednoduché obrazce klikatice, kosočtverce.<sup>122</sup> Oproti tomu lze ve Velké pánvi nalézt především velké množství rytin, které jsou rozmanité do počtu motivů (desítky a stovky).<sup>123</sup> Také toto skalní umění je dílem lovců-sběračů. Zdejší tradice skalního umění pokračovala dlouho do moderní doby, avšak kořeny tohoto fenoménu sahají velmi daleko, neboť nejstarší rytiny jsou až 10 000 let staré.<sup>124</sup> Tyto lokality zejména s vyobrazením ovce tlustonohé,<sup>125</sup> byly souvisle využívány v holocénu, zejména ale posledních pět set let. Některé ze zdejších rytin jsou prokazatelně spojeny s iniciačními rituály dívek a chlapců.<sup>126</sup>

## KALIFORNSKÁ OBLAST

### **Baja California**

Centrální oblast poloostrova Baja je nazývána „Great Mural Region“ podle nástěnných maleb na stěnách i stropech skalních převisů, znázorňujících lidské i zvířecí figury v životní velikosti. Radiokarbonovou metodou byly malby datovány do doby poměrně nedávné, tj. asi s příchodem prvních misionářů a kontaktem s Evropany.<sup>127</sup> Španělé též zaznamenali, že si původní obyvatelé zdobili těla červenou a černou barvou, jejíž vzory a kombinace jsou také dochovány na skalních malbách.<sup>128</sup> Figury jsou rozděleny horizontálně či vertikálně černou či červenou barvou, nebo jsou provedeny pouze v barvě jediné, kde je pak proveden křížový, nebo pruhový vzor. Ze zvířat jsou zde vymalováni jeleni, ovce tlustorohá, králíci, ptáci, pumy, velryby a ryby. Některé ze zvířat i postav jsou proklány šípy, což určitou skupinu archeologů vedlo k názoru, že by zde mohla být souvislost s loveckou magií.<sup>129</sup> Protože se malby nacházejí poměrně vysoko, musela být k jejich vyhotovení stavěna lešení, což poukazuje na

<sup>122</sup> WHITLEY 1998 (pozn. 97) 15.

<sup>123</sup> Ibidem 13.

<sup>124</sup> Solveig TURPIN: Archaic North America, in: David. S. WHITLEY (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001, 362. Nejstarším rozpoznatelným zobrazením je malba bizoní lebky z Oklahomy. ( Situace je ve skutečnosti poněkud komplikovaná, jsme odkázáni pouze na dochované malby a petroglyfy, na jejichž uchování mělo vliv především počasí určující vlhkost a způsobující případné eroze. Skalní umění v severnějších a chladnějších klimatu je staré více než 4000 let, ale díky archeologickým nálezům víme, že souvisí s mnohem starší tradicí. Rytiny nalezené pod sopečným popelem jsou staré až 6700 let, ovšem nalezené předměty, které sloužily k vytvoření skalního umění, jejichž stáří bylo určeno karbonovou metodou jsou staré 7000-8000 let. Nejstarší petroglyfy pochází z konce pleistocénu, a časově se shodují s příchodem indiánských etnik na americký kontinent.

<sup>125</sup> WHITLEY 1998 (pozn.97). Ovce tlustorohá je nejčastěji zobrazovaným motivem. Například u etnika Coso ze 74 zobrazovaných motivů připadá 51% právě na ovci tlustorohou.

<sup>126</sup> Campbell GRANT: Rock Art of American Indians, New York 1967, 30.

<sup>127</sup> TURPIN 2001 (pozn.124) 364.

<sup>128</sup> Ibidem 365.

<sup>129</sup> Ibidem.



to, že malby byly pro své tvůrce velmi důležité, a že důležitou roli měl i samotný akt malování.

### **Jižní Sierra Nevada**

Toto území zahrnuje okolí Santa Barbary, a přilehlé ostrovy, pobřeží a hornaté zóny jižní Kalifornie. Někdy je zdejší čumašské skalní umění nazýváno též Santa Barbarské nebo Santa Barbarský kresebný styl.<sup>130</sup> Vyznačuje se jemností a detailností provedení zejména v červené a černé barvě, doprovázené barvou bílou a žlutou, výjimečně i modrou a zelenou. Jeho stáří se odhaduje na 1000 až 2000 let. Projevuje se zde zřejmá souvislost se změněnými stavy vědomí způsobenými halucinogeny.<sup>131</sup> Objevují se zde i různá fantaskní zvířata, sluneční disky s paprsky, a kola a kruhy všeobecně, postavy s „větrníkovou“ hlavou, zoomorfní motivy s plazy a vodními druhy živočichů. Přestože se vyskytly i snahy roztrždit toto skalní umění do několika směrů (jako abstraktní, geometrizující, apod.), ukázalo se, že by takto vzniklé kategorie narušily jemnost a provázanost čumašských maleb.<sup>132</sup> Podobně jako u maleb v Baja Kalifornie i zde máme dobové doklady o častém užití barev v každodenním životě pro oděvy, kánoe, ornamenty, hřbitovní značky, obřadní příslušenství a malbu na tělo.<sup>133</sup> Skalní malby se vyskytují zejména ve skalních převisech a malých jeskyních, které se nehodí k obývání. Často bývá v jejich blízkosti pramen a jsou povětšinou v dosahu historických čumašských vesnic.

### **VELKÁ PÁNEV**

V této oblasti se nikdy nevyskytly pochybnosti o spojení šamanismu a skalního umění. Velmi časté je zde vyobrazení chřestýšů, nebo chřestýšů-mužů. Chřestýší šamani, byli v této oblasti velmi mocní, a právě symbol chřestýšů se objevuje při ženské iniciaci.<sup>134</sup> Porozumět tomuto zajímavému úkazu můžeme díky podrobnějšímu vhledu do vnímání krajiny v tomto regionu. Krajina je pojímána jako zobrazení mužského a ženského principu, přičemž mužským silám jsou přisouzena místa vysoká, jako jsou vrcholy kopců a ženám místa v nižších polohách, která jsou právě nalezišti skalních rytin. Tato místa mívají i ženská

---

<sup>130</sup> Ibidem 366.

<sup>131</sup> Respondenti uvádí, že malby jsou vizí šamana, která se mu zjeví během transu. Zajímavostí sousedního spřízněného etnika Yuokutů je „vlastnictví“ lokality skalního umění pouze jedním šamanem, které dědí v mužské linii na ten, kdo tuto funkci zastává. Ibidem.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> WHITLEY 1998 (pozn.97).

jména.<sup>135</sup> Vstup ke skalním rytinám byl dovolen zejména nebo snad i výlučně šamanům, mužům. Ti zde dokonce při svém prvním zasvěcení získali jméno vyjadřující jejich mužnou sílu.<sup>136</sup> Místa se skalním uměním byla ženského pohlaví a sestoupení do nich mělo zřejmě charakter sexuálního styku, který vlastně napomáhá plodnosti světa. Ovšem podobně jako v mytologii, kde chřestýš chrání vagínu mytické ženy, i zde byl přítomen duch chřestýše, aby skálu chránil.<sup>137</sup> Trhliny ve skále v podstatě symbolizují vagínu země.<sup>138</sup> Podobně jako u předchozích příkladů i v tomto regionu jsou skalní malby místem vstupu do nadpřirozeného světa, ve kterém bývá všechno naopak. Proto, chtějí-li ženy získat ženskou sílu, chtějí za pomocného ducha chřestýše, tedy symbol spojený s muži. Symboly spojené s vagínou jsou také spojeny s očarováním: „rytiny tvaru vulvy, které jsou nalézány na určitých místech, nejvíce reprezentují příklady šamanovy aktivity jakožto kouzelníka: v tomto případě ovládnutí zlovolných nadpřirozených sil, odcizení něčí duše či snahu mu způsobit zranění.“<sup>139</sup> Protože se jedná o velmi suchou oblast, úkolem šamanů bývalo také přivolat déšť. U nalezišť jeskynního umění se také často vyskytují prameny a je zde i bohatá ikonografická symbolika spojená s vodou. Plavání bylo pro šamana obvyklé, když procházel do jiných světů.<sup>140</sup> Pomocníkem při takovém přechodu do jiného světa mu byla právě často zobrazovaná ovce tlustorohá. Lépe řečeno symbolizovala šamanova duchovního pomocníka. Zabití pak ovci tlustorohou se rovnalo téměř zabití šamana. „Rytiny ovce tlustorohé jsou zobrazením duchovního pomocníka dešťového šamana; kresby 'lovců a ovcí' nemají co dělat s 'loveckou magií', namísto toho jsou grafickou metaforou pro déšť; dokonce mnoho komplikovaných vzorů antropomorfních figur z této oblasti ukazuje charakteristickou křepelčí chocholku na hlavě-speciální rituální čelenku přivolávačů deště.“<sup>141</sup> Aby přivolali déšť z nadpřirozeného

<sup>135</sup> Tato dichotomie se zřejmě odvíjí od lidské sexuality. Ta se například promítla u Numiců i do rozdělení činností při stavbě obydlí, kdy muž stavěl vrchní části, zatímco žena podlahu. Ibidem. 23.

<sup>136</sup> V podstatě bylo vyloučeno, aby se šamanem stal homosexuální muž. Ibidem 19.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Snad by se dala vidět jistá podobnost i v antickém světě, kdy se na dveře hrobek maloval trojúhelník, jakožto symbol vagíny, který měl znázorňovat návrat do lůna země. Trhliny a zvláštní útvary byly také využity v paleolitických jeskyních, kde pomáhaly dotvářet malbu.

<sup>139</sup> „...the vulva – form engravings that are found at certain sites most likely represent examples of shaman's activities as sorcerers: in this case, harnessing the malevolent powers of the supernatural to steal another's soul, or otherwise cause them harm.“ Ibidem 21.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> The bighorn sheep engravings are depictions of the spirit helper of the rain-shaman; drawings of 'hunters and sheep' have nothing to do with 'hunting magic' but instead are graphic metaphors for creating rain; and even many of the elaborate 'patterned – body anthropomorph' figures from this region display a characteristic quail topknot feather head – dress – the specialized ritual headgear of the rain-maker.“ Ibidem 23. Teorie lovecké magie ovlivnila mnoho generací badatelů. Jejím zastáncem byl především C. Grant. Vyvrátit se ji podařilo až D. Whitleymu.

světa, navštěvovali extrémně suchá místa, například údolí Death Valley. Protože je v nadpřirozeném světě vše naopak, byla suchá místa těmi nejvhodnějšími k přivolávání deště. Skalní umění je tedy v tomto regionu těsně spjata jednak s přechodovými iniciačními rituály, a jednak s přivoláváním deště.

Doložené užívání křepelčích chocholek šamany a jejich následné zobrazení v rytinách by mohlo pomoci k interpretaci rytin i v jiných částech světa. Například v regionu Střední Asie, kde se též vyskytují rytiny tzv. solárních hlav (hlava připomíná slunce s paprsky) a kde je použití pérových členek jednou z možností jak tato zobrazení interpretovat. Protože však rytiny pocházejí z velké části z doby bronzové a není možné nemůže doložit kontinuitu jejich užití, a zejména kontinuitu šamanských obřadů, při nichž je pérová členka používána, zůstává vše v rovině hypotézy.

## **7. ARCHEOLOGIE**

V této kapitole bych se chtěla věnovat ikonografii skalního umění a jeho kontextu ve dvou regionech, které poznáváme pouze podle archeologických materiálů. Regiony byly vybrány proto, že tvoří příklad pro tři různé způsoby obživy. V obou regionech dochází k setkávání a kontinuitě starších tradic do doby bronzové, kdy se naplno rozvíjí nová ikonografie spojená s příchodem a šířením nové materiální a duchovní kultury. V případě Střední Asie se však objevuje ještě fenomén šamanismu, který zde přetrvává až dodnes.

### **7.1. PŘÍPADOVÁ STUDIE: SEVERNÍ EVROPA**

Ve Skandinávii se potkávají dvě tradice skalního umění. Starší z nich je spojená s lovecko-sběračským způsobem života, zatímco skalní umění doby bronzové je spjata s usedlým zemědělským obyvatelstvem. Obě tradice jsou navzájem vymezeny geograficky. Neolitické skalní umění je typické především pro sever Skandinávie, přechází do Ruska, kde navazuje na sibiřské tradice. Bronzové skalní umění se vyskytuje především na jihu, nejbohatší je pak oblast Bohuslän na jihu Švédska. Vyskytují se i lokality, kde můžeme najít oba typy zároveň. Někdy se označují jako Severní tradice (*North tradition*) a Jižní tradice (*South tradition*).

#### **Umění lovců sběračů – arktický styl**

Toto umění bývá někdy nazýváno jako umění arktického stylu. Oblast je to velmi široká, zahrnuje západní pobřeží Norska po Oněžské jezero a Bílé moře. V opačném směru lze tuto oblast vymezit od jižního Dánska po Severní Norsko, hlavní lokality a rozšíření je však jednoznačně především v severní oblasti. Spojení s oblastí severního Ruska a Sibiře je ze stylu velmi patrné. Přestože se jedná o jednu oblast, jsou zde zřejmé dvě velmi odlišné badatelské tradice dané hranicemi států a politikou, a tak se intenzivnější spolupráce začala rozvíjet teprve v posledních několika letech. Díky veliké rozloze této oblasti není styl zcela jednotný, ale lze v něm vyčlenit několik regionů, které zřejmě byly ve vzájemném kontaktu.<sup>142</sup> Vyskytují se zde jak malby, tak rytiny. Norští badatelé se domnívají, že malby a rytiny vychází z rozdílných tradic a liší se i chronologicky, zatímco ve Švédsku a Finsku

---

<sup>142</sup> SOGNESS 2002 (pozn. 51) 198.

převládá názor, že malby jsou stejného data jako petroglyfy, ne-li starší.<sup>143</sup> Malby byly datovány od 7300 př.n.l. (lokalita Pyaivye v Rusku) do 3090 př.n.l. (lokalita Transfarelv 1 a 4, Alta, Norsko).<sup>144</sup> Protože se ve velké většině případů nachází na pobřeží, používá se pro datování především environmentální změny. Během plesitocénu byla oblast Skandinávie pokryta ledovci, které stlačily svrchní zemskou vrstvu směrem dolů. Jakmile ledovce ustoupily, začala se země zvedat a tento proces pokračuje dodnes. V Trondheimském fjordu činí 3-4mm ročně.<sup>145</sup> Neolitické umění tedy nemůže být starší ani navazovat na paleolitické tradice západní Evropy, jak se dříve soudilo. Jednotlivá místa se samozřejmě liší, ale obecně nám dává ústup ledovců a zvedání zemského povrchu představu o maximálním možném věku petroglyfů. Starší petroglyfy se nachází výše než mladší, což je zřejmě dáno, tím, že se jejich tvůrci snažili o nepřerušovaný kontakt s mořem. Některé lokality se nacházejí jen několik metrů nad vodou, je tedy otázka, zda rytiny a malby vznikaly z lodí, anebo v zimním období, kdy byla vodní hladina zamrzlá.<sup>146</sup>

Pro tuto tradici skalního umění jsou důležité především zvěrné motivy. Lidské postavy se vyskytují velmi málo. Ze zvířat je nejčastěji zobrazovaný sob a los, ryby, velryby, psi či vlci, ptáci, řídkým motivem je had. Vyobrazení lodí se vyskytuje spíše zřídka, více se objevuje s nástupem zemědělské populace. Další skupinou jsou pak geometrické motivy, které jsou v této oblasti diskutovány zejména z hlediska šamanismu. Zajímavá je zde distribuce v krajině, dá se říci, že v podstatě pobřežním zónám dominuje zobrazení ryb, velryb, zatímco lokalitám nacházejícím se výrazněji ve vnitrozemí především sobi a losi.<sup>147</sup> Navíc rozmístění petroglyfů v krajině zřejmě není náhodné. Zdá se, že mnoho lokalit je rozmístěno na hlavních migračních trasách lovců-sběračů. Jako příklad může sloužit lokalita Tingvoll fjord, kde se zřejmě nacházela trasa mezi pobřežím a horami.<sup>148</sup> Obecně se dá shrnout, že lovecko-sběračské lokality skalního umění jsou na výrazných topografických místech, velice blízko pobřeží, nebo na místech, kde je důležitý element vody, jako jsou jezera a vodopády. Na Norském pobřeží je také mnoho izolovaných lokalit, díky nimž lze vyvozovat, že voda byla důležitým transportním prostředkem.<sup>149</sup> Některé z těchto lokalit,

<sup>143</sup> Reidun L. ANDREASSEN: Rock art in Northern Fennoscandia and Eurasia – painted and engraved, geometric, abstract and anthropomorphic figures, in: Adoranten 2008, 86.

<sup>144</sup> Uvedená data byla získána kalibrací C14 za použití OyCal radiocarbon software. Møller uvádí chronologii založenou na změně hladiny moře pro téže lokality 8200 př.n.l. a 4400 př.n.l. Ibidem 92.

<sup>145</sup> Kalle SOGNES: Symbols in a changing world: rock-art and the transition from hunting to farming in mid Norway, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C. TAÇON (ed.): The Archeology of Rock-Art, Cambridge 1998, 152.

<sup>146</sup> ANDREASSEN 2008 (pozn. 143) 92.

<sup>147</sup> SOGNES 2002 (pozn. 51).

<sup>148</sup> SOGNES 1998 (pozn. 145) 199.

<sup>149</sup> Ibidem 202.

zejména kopce, s vyobrazením velryb, bývaly dříve ostrovy. Jednalo se zřejmě o důležitá místa náboženského významu. Pobřeží, moře a nebe zde může být zosobněním tří světů: nadzemského, pozemského a podzemského.

Skalní umění této oblasti bylo také diskutováno v souvislosti s šamanismem. Z hlediska hypotézy entoptických fenoménů při rozboru geometrických obrazců a geometrizujících postavy, je možné, že se zde šamanismus vyskytoval. Odvolávat se však k dochovaným Sámským tradicím je velmi zavádějící. Lokalit s nálezem geometrických motivů je mnoho a vyskytují se jak rytiny, tak malby. R. Andreassen navrhuje rozdělit tyto abstraktní geometrické obrazce do 3 skupin: čtvercové a rhombické vzory s a bez okraje (lokality Vitträsk, Hjemmeluft, Kåfjors, Forselv), paralelní linky (Indre Sandvik, Mayka) a labyrinty (Transfarelvdalen, Nyelv).<sup>150</sup>

Podle E. M. Wahlderhaug však také mohou lokality ukazovat na změnu, která se ve společnosti odehrála. Ze zkoumání lokality v Auseviku vyplývá, že lze rozeznat několik chronologických stádií, která se vzájemně překrývají. Ve stylu patřící starému a střednímu neolitu (3900- 2800 př.n.l.) není ještě znát vliv zemědělských kultur, ačkoli kontakt s nimi je doložen. Ve společnosti zřejmě pokračovaly a doznívaly tradice pozdního mezolitu a lovecko-sběračský charakter společnosti byl v podstatě nenarušen. Ve středním neolitu dochází k opuštění velkých pobřežních lokalit na pobřeží Norska. Je zde doložen vliv sekeromlatů zejména v oblastech vhodných pro zemědělství. Přestože archeologický materiál je pro toto období více limitovaný, lze předpokládat, že se jednalo o přípravnou fázi pro změny v následujícím období. Pozdní neolit (2400-1800 př.n.l.) je pak obdobím změny, kdy se společnost začala proměňovat pod vlivem zemědělských společností jižní Skandinávie.<sup>151</sup> Doloženo je zemědělství a chov dobytka. V pozdním neolitu se také začaly objevovat nové motivy (cupmark, lodě, stromy...) Rozšíření nových geometrických motivů a zejména znásobení počtu rytin tedy může také souviset se změnami v duchovní kultuře, integrací nových prvků a stresem, který z této situace pro lovecko-sběračskou společnost mohl nastat.<sup>152</sup> Ve středním Norsku pak tradice skalního umění pozdního neolitu a rané doby bronzové vedle sebe pokračovala celých tisíc let.<sup>153</sup>

<sup>150</sup> ANDREASSEN 2008 (pozn. 143) 89.

<sup>151</sup> Eva M. WALDERHAUG: Changing art in a changing society: the hunter's rock-art of western Norway, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C. TAÇON (ed.): The Archeology of Rock-Art, Cambridge 1998

<sup>152</sup> Ibidem; SOGNES 1998 (pozn. 145) 152.

<sup>153</sup> SOGNES 1998 (pozn. 145) 159.

## Umění severské doby bonzové

Doba bronzová (1700-500 př.n.l.) znamenala v regionu Skandinávie zásadní změnu ve společnosti. Přestože se nejednalo o změnu náhlou, ale postupnou proměnu především z lovecko-sběračské společnosti a doznívání neolitických tradic.<sup>154</sup> Spolu s materiální kulturou se šířila i kultura duchovní a některé z těchto procesů se snad odráží i na skalních rytinách. Výhodou oproti předchozímu období je poměrně velká hmotně pramenná základna a také kontakt s okolní Evropou, který umožňuje interpretace. Skalní umění tak díky archeologickému kontextu můžeme vnímat v souvislostech celé kultury doby bronzové, zejména v jejím náboženském systému.

Jádrem kultury doby bronzové bylo dnešní Dánsko. Zde se setkávaly také obchodní cesty. Ze severu putoval do střední Evropy a středomoří jantar a v opačném směru putovaly na sever kovy. V období 1500 až 1800 př.n.l. (Montelius 2 a 3) je zde neobyčejně velké množství kvalitních kovových zbraní a jiných předmětů. Každý gram kovu však musel být do Skandinávie dopraven, protože zde nejsou žádná naleziště kovových rud.<sup>155</sup> V této době zde také bylo postaveno na deset tisíc mohyl. Ty jsou důležitým dokladem nejen pro rekonstrukci náboženského života, ale i pro interpretaci skalního umění. Nejdůležitější takovou památkou je hrobka v Kiviku (Montelius 1 a 2), kde se na stélách zachovaly rytiny. Kristian Kristiansen se domnívá, že právě Kivik byl místem odkud se motivy šířily po Skandinávii: „Vidíme zde především rozšiřující se námořní spolupráci, která v krátkém procesu sociální transformace během několik generací rozšířila novou hlavní ideologii a náročná řemesla po celé jižní Skandinávii. Skrze stejnou spolupráci se rozšířily nové kosmologické znalosti z Kiviku po jižní Skandinávii, což se odrazilo v opakování motivů z obrazových desek v Kiviku na panelech skalního umění a nádob na ukládání šperků v regionálních centrech po celé jižní Skandinávii.“<sup>156</sup> Přesto, že je tato teorie v podstatě neověřitelná a snad příliš pokládá důraz na difuzionismus, měl Kivik jistě významnou úlohu při šíření nové materiální a duchovní kultury, jistě však v tomto směru nebyl ojedinělý. Mohyly doby bronzové jsou velmi výrazným bodem v krajině, zejména v krajině, která byla mnohem méně zarostlá lesy než je tomu dnes. Většina z nich se zřejmě úmyslně nachází na zvláště viditelných místech.

<sup>154</sup> Dátace doby bronzové uvádím podle Monteliovy stupnice, tak jak se v dané oblasti užívá.

<sup>155</sup> Kristian KRISTIANSEN / Thomas LARSSON: *The Rise of Bronze Age Society, Travels, Transmissions and Transformations*. Cambridge 2005, 186.

<sup>156</sup> „We see here at work the expanding maritime chiefly networks, which in a few generations spread the new chiefly ideology and skilled crafts in a rapid process of social transformations throughout southern Scandinavia. It was through this very same network that the new cosmological knowledge from Kivik was spread throughout southern Scandinavia, as reflected in the repetition of the motifs from the Kivik pictorial slabs on rock art panels and cist stones at regional centres throughout southern Scandinavia.“ Ibidem 198.



V podstatě se dá říct, že vytváří jakousi umělou dramatickou krajinu, kde se setkává několik světů najednou: svět předků a zemřelých se světem živých. Je otázkou zda mohyly měly být dobře viditelné, jakožto místo úcty k předkům, nebo naopak, zda ti jenž zde byli pohřbeni měli shlížet na potomky a kraj a zajišťovat vlastně jakousi ochranu této krajiny.<sup>157</sup>

Nesporně důležitou složkou pro skandinávské skalní umění dony bronzové je moře. S ním byla zřejmě většina lokalit v úzkém kontaktu. V průběhu doby bronzové zem vystoupala o 8m výše a moře tedy postupně ustupovalo.<sup>158</sup> John Coles se domnívá, že nejvíce rytin vzniklo v době, kdy bylo moře nejvýše. Z nedávného výzkumu vyplývá, že nejvíce skalního umění přibýlo v období Montelius 3 a 4. Zároveň se ukázalo, že většina lokalit ležela ve vzdálenosti do dvaceti metrů od pobřeží.<sup>159</sup> Při ústupu moře, některé lokality zůstaly v užívání, zároveň však došlo k vytváření nových.<sup>160</sup>

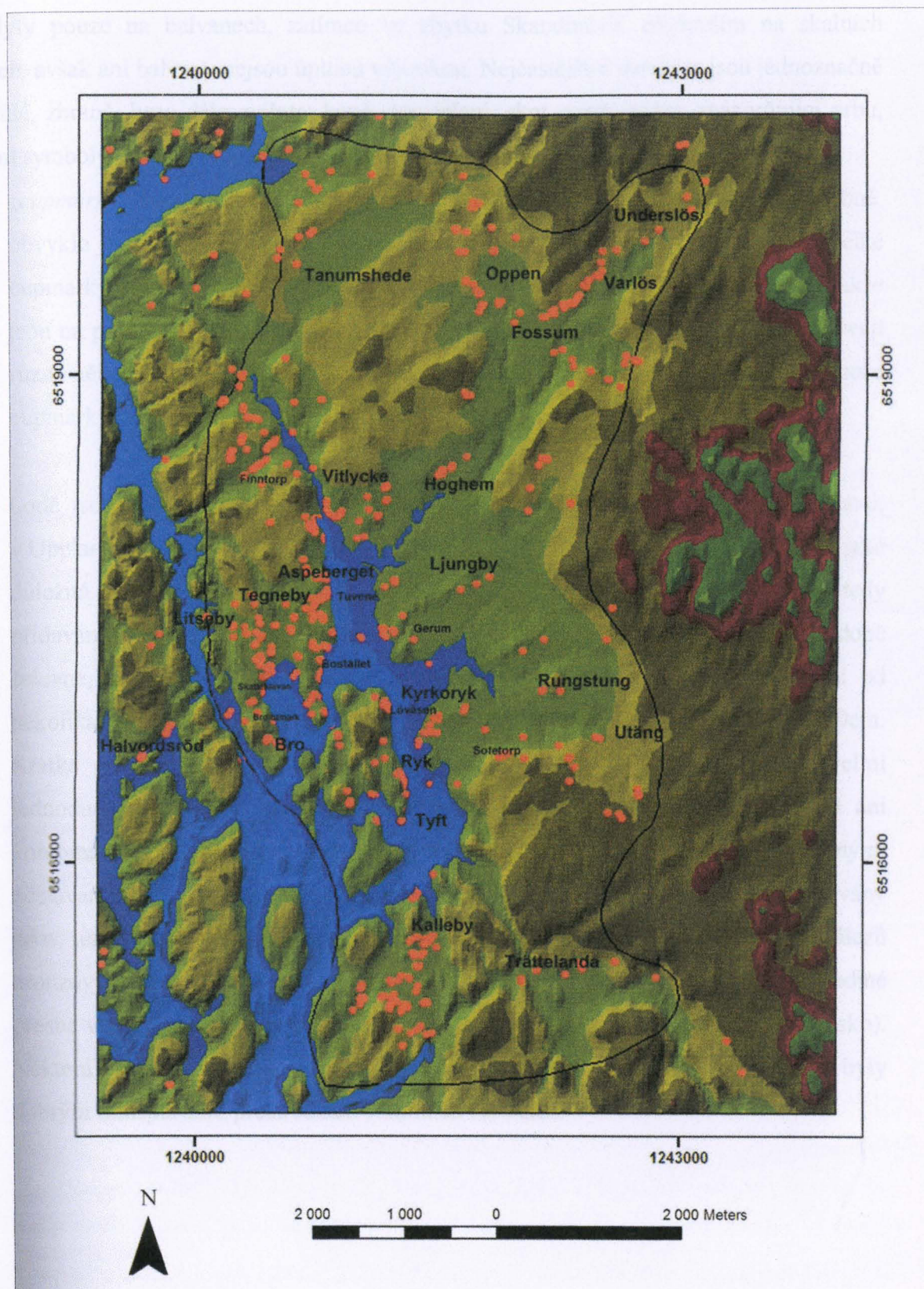
---

<sup>157</sup> V oblasti Scania je nejvíce mohyl vidět z moře, které fungovalo jako frekventovaná kontaktní zóna. Karin Ericson LAGERÅS: Visible intentions? Viewshed analysis of Bronze Age burial mounds in western Scania, Sweden, in: Chris SCARRE (ed.): Monuments and Landscape in Atlantic Europe, Perception and Society during the Neolithic and Early Bronze Age, London 2002.

<sup>158</sup> John COLES: Patterns in a Rocky Land: Rock Carvings in South-West Uppland, Sweden, Uppsala 2000.

<sup>159</sup> Johan LING: Elevated Rock Art, Towards a maritime understanding of rock art in northern Bohuslän, Sweden, Gothenburg 2008.

<sup>160</sup> COLES 2000 (pozn. 158).



Obrázek 9 Krajina v oblasti Tanum, Švédsko, v době bronzové. Tmavě modrá zachycuje období 1600 př.n.l., kdy byla hladina moře 16 m.n.m. Světle modře je znázorněno pobřeží 900 let př.n.l. Červené body jsou lokality, in: Johan LING: Elevated Rock Art (viz.lit.)

Skální umění doby bronzové zahrnuje pouze petroglify. Rozdílný způsob života oproti předešlému období se odráží také v jejich odlišné ikonografii. V Dánsku se vyskytují

petroglyfy pouze na balvanech, zatímco ve zbytku Skandinávie především na skalních panelech, avšak ani balvany nejsou úplnou výjimkou. Nejčastějším tématem jsou jednoznačně lodě, lidé, zbraně, lury, dále zvířata: koně, psi, jeleni, skot, vozy, scény znázorňující orbu, sluneční symboly, stopy a především velké množství tzv. *cupmarků*.

- „*cupmark*“ - jsou nejčastějším zobrazením vůbec. Jedná se o kruhové prohlubně, obvykle jsou malé, tj. hluboké 1-3 cm, s průměrem 3-5 cm. Vyskytují se, ale i velké *cupmarky* s průměrem 15 cm a hloubkou až 8cm. Mohou být také velmi mělké, takže jsou na pohled neznatelné. Vyskytují se snad na všech lokalitách. Rozmístěny bývají různě někdy se zdá, že záměrně doplňují kompozici. Některé z lokalit obsahují pouze *cupmarky*.
- Lodě jsou velice frekventovaným symbolem, ve Švédsku v zejména v Bohuslanu, v Upplandu jich je asi kolem 2000. Hlavní důraz je naznačen v přídi lodě, což je také důležitá chronologická pomůcka. Častým jevem je také aktualizace lodí, tedy přidávání dalších ozdobných zakončení v pozdějších obdobích, zejména v době železné, kdy tradice rytin lodí pokračovala. Velikost je opět velmi variabilní od několika centimetrů po několik metrů. Nejčastější jsou však lodě do šířky 50cm. Krátké příčné pruhy zřejmě znázorňují posádku. Někdy se jedná pouze o velmi jednoduché čárkování, někdy jsou postavy dobře naznačeny. Neobvyklá není ani kombinace jednoduchého znázornění postav s jednou či více propracovanými postavami. Delší čáry značně přesahující obvyklou výšku postav bývají interpretovány jako lury. Lodě také nemají stěžně, ani plachty a podle dochovaných nálezů bronzových lodí se tak můžeme domnívat, že se používala vesla či pádla (jediné přesné vyobrazení lodě s posádkou a pádly je rytina z Brandskog, Uppland, Švédsko). Některá vyobrazení v Upplandu s kratší přídí by mohla být také sáněmi, které by byly dobrým transportním prostředkem v zimních měsících.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> John COLES: Rock carvings of Uppland, a guide, Uppsala 1994, 28.





Obrázek 10 Rytina lodi osvětlená za noci, lokalita Finntorp, Švédsko. Foto: autor.

- Stopy- otisky bot: vyskytují se samostatně i v páru (levá a pravá), obvykle mají průměrnou velikost lidské nohy. Vyobrazení v páru je obvykle těsně vedle sebe, takže může splývat až přecházet v jakýsi sluneční symbol, protože stopy jsou obvykle horizontálně rozděleny. Některé stopy mají ale i naznačené prsty.
- Lidské postavy mají různou velikost. Velké postavy (150 cm) se vyskytují spíše výjimečně, většina postav je velikosti značně menší (do 20 cm). Lze mezi nimi rozlišit několik typů, mohou mít v ruce různé nástroje, zbraně, lury. Pokud nejsou u postav znázorněny faly, nebo meče, nemůžeme obvykle rozeznat, jedná-li se o muže nebo ženy. Postav, které jsou bezpečně rozeznány jako ženy, není mnoho, obvykle však mají dlouhé vlasy, někdy také jeden cupmark mezi nohami. Zajímavou kategorií jsou pak nedokončené postavy, z kterých jsou obvykle vidět pouze nohy. Dvojice bojovníků se sekýrami bývá obvykle interpretována jako dvojice božských dvojčat.



Dvojice muže se ženou bývá interpretován jako zobrazení posvátného sňatku (*hieros gamos*).<sup>162</sup>

- Zvířata: velikost se opět různí, nejčastější jsou však spíše menší rytiny do 15cm. Vyobrazení jsou koně, skot, ovce, psi či vlci, prasata, jeleni, medvědi, lišky, hadi, ptáci. Koně mají mezi zvířaty výsostné postavení, jedná se o zvíře spojené s aristokracií a také se s náboženstvím, neboť je často zobrazeno jak táhne sluneční vůz. Za soumraku přebírá vůz se sluncem had a doprovází jej až do rozbřesku.<sup>163</sup>



Obrázek 11 Kůň táhnoucí slunce. Fossum Bakka, Švédsko. Foto: autor.

- Disky, kruhy a kola- mají různé velikosti, od malých, které mají v průměru jen několik centimetrů po 60-70cm. Lze rozlišit koncentrické kruhy a kruhy obsahující kříž. Tyto kruhy (kolo s čtyřmi loukotěmi) jsou interpretovány jako sluneční symbol, někdy také jako měsíc, nebe (v případě většího počtu) nebo jako celý svět.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Hellena FORSHELL: Rock Art, An attempt to understand rock art motifs through ancient literature, epics of creation and the history of metals, in: Adoranten 2009, 89.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> COLES 1994 (pozn. 161) 25.



Zcela zvláštním motivem je symbol ruky, nad kterou jsou čtyři krátké čáry. V Dánsku se tento symbol nachází na balvanech, ale je známý i ze spon. Na balvanech zřejmě souvisí s kontextem pohřbu. Spony však nepocházejí z pohřebišť, a proto tento symbol může mít zcela jiný význam. Flemming Kaul se domnívá, že čtyři čáry znamenají protiklad slunečního symbolu slunce. Slunce může být znázorněno jako kolo s čtyřmi loukotěmi (*wheel-cross*), které by mohly zároveň znamenat cyklický čas, uspořádání. Naproti tomu čtyři čáry nad lidskou dlaní by mohly být právě rozbitím tohoto času, chaosem. Je možné, že by pak takový symbol mohl být použit jako ochrana proti návratu pohřbeného.<sup>165</sup> Nejdůležitějšími symboly severského okruhu doby bronzové jsou tedy loď, kůň, kolo s čtyřmi loukotěmi. Tyto symboly se sem dostaly pravděpodobně z mediteránu skrze spojení se střední Evropou. Souvisí zejména se kultem slunce a měsíce a božstev původně snad pocházející z předního východu. Úlohu vozu, v kterém slunce po obloze putuje, zde částečně nahradila loď.<sup>166</sup> Předpokladem pro rozšíření ikonografie lodi, však bylo její užití v běžném životě.

## 7.2. PŘÍPADOVÁ STUDIE: STŘEDNÍ ASIE

Střední Asie je oblastí velmi rozmanitou z hlediska přírodních i kulturních podmínek. Region je velmi hornatý, vyskytují se zde pouště, ale také pastviny pro kdysi početná stáda dobytka, s nímž tamní obyvatelé kočovali na dlouhé vzdálenosti. Právě kočování spojené s pastevectvím má v tomto regionu zásadní význam. Střetávala se zde evropská kultura s asijskou a došlo zde k zajímavé etnogenezi mnoha národů. Koncem paleolitu (10 tis. let př.n.l.) došlo ve Střední Asii k rozdělení na dvě zóny. Na jihu se začaly prosazovat zemědělské a nomádské kultury, zatímco sever byl spíše pastevecký. Tento rozdíl se dále prohluboval v následujícím období mezolitu a neolitu.<sup>167</sup> Hranicemi nomádského světa byly řeky Syrdarja Amudarja, na nich byly expanze ze zemědělského jihu vždy zastaveny. I zde se vyskytuje šamanismus, ovšem velmi odlišný od toho sanského. Šamanismus je zde vlastně původně „doma“ a i slovo šaman je odvozeno z jazyka Evenků. Šaman je v této oblasti světa ústřední postavou nábožensko-magického života společnosti.<sup>168</sup> To však neznamená, že šamani jsou jediní, kdo mají přístup ke komunikaci s posvátnem a „božstvy“, jsou však jediní,

<sup>165</sup> Joakim GOLDHAHN: Rock art for the dead and un-dead. Reflection on the significance of hand stones in Late Bronze Age Scandinavia, in Adorant 2009.

<sup>166</sup> Flemming KAUL: The Nordic Bronze Age Iconography and its appearance, in: Gerhard MILSTREU / Henning PRØHL (eds.): Prehistoric Pictures as Archaeological Source, Tanum 2004.

<sup>167</sup> Andrzej ROZWADOWSKI: Symbols through Time, Interpreting the Rock Art of Central Asia, Poznań 2004.

<sup>168</sup> ELIADE 1997 (pozn.89) 25.

kteří při tom zažívají trans. Šamanismus je zde „doplňkem“ náboženství, či dokonce různých náboženství. „Náboženství střední a severní Asie jsou šamanismem právě tak prosycena, jako je libovolné náboženství prostoupeno mystickou zkušeností některých svých privilegovaných vyznavačů... Jejich extatické zkušenosti měly a dosud mají silný vliv na uspořádání náboženské ideologie, na mytologii a rituál.“<sup>169</sup> Ve střední Asii je zřejmě největší koncentrace skalního umění na světě. V Uzbekistánu je známo na 146 lokalit, v Kazachstánu 40 a asi tucet v Kyrgyzstánu a Tádžikistánu.<sup>170</sup> Každý rok však dochází k novým objevům.

Skalní umění se vyskytuje nejvíce v hornatých regionech a jeho distribuce lze rozdělit na tři hlavní okruhy:

1. Pamiro-Alajský (Tádžikistán, Uzbekistán)
2. Tien-šanský (Kyrgyzstán, Jihovýchodní Kazachstán a provincie Xinjang v Číně)
3. Údolí Indu

Údolí Indu je s regionem střední Asie spojeno díky průchoďům v horách a existenci obchodních cest, jakou byla například hedvábná stezka.

Jen málo rytin pochází z mladého paleolitu (30 000-10 000 př. n. l.). V mezolitu a neolitu jejich počet vzrůstá, ale nejvíce jich pochází z doby bronzové (2000/2500-600 př. n. l.). V době železné pak mají rytiny téměř charakter písma.<sup>171</sup> Přesto se dá vysledovat velká podobnost mezi rytinami na skalách a vyobrazeními z hrobů, nebo na stélách či pilířích. Z doby bronzové se pak podobná vyobrazení objevují i na textiliích či dýkách.<sup>172</sup> Jednou z nejstarších lokalit je Zaraut Kamar v Uzbekistánu. Jsou zde dochovány zobrazení lidských figur, býků, koní a psů. V Tádžikistánu je nejstarším vyobrazením okrová malba v jeskyni Schachty v územní oblasti Gorno-Badaschanu, jejíž stáří je odhadováno jako mezolitické či na počátek neolitu.<sup>173</sup> Je to zároveň dosud nejvýše objevená skalní malba na světě, neboť leží ve výšce 4200 m. n. m. Většina malby je však silně poničena. Kšica se domnívá, že se jedná o lovecký výjev,<sup>174</sup> ale s ohledem na vývoj teorie šamanismu by i zde možná bylo na místě

<sup>169</sup> Ibidem 27.

<sup>170</sup> ROZWADOWSKI 2004 (pozn. 167).

<sup>171</sup> V. RANOV / R. DAVIS: Towards a New Outline of the Soviet Central Asia paleolithic, Current Anthropology, Vol. 20, No. 2, (Jun., 1979), 249; Grégoire FRUMKIN: Archaeology in Soviet Central Asia, London 1970.

<sup>172</sup> Henri-Paul FRANCFORT: Central Asian Petroglyphs: between Indo-Iranian and shamanistic interpretations, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C. TAÇON (ed.): The archeology of Rock-Art, Cambridge 1998, 303.

<sup>173</sup> Miroslav KSICA / Olga KSICOVA: Felsbilder Zwischen Scharzem Mer und Beringstrasse, Brno 1994, 109.

<sup>174</sup> Ibidem.

tuto domněnku přehodnotit. Lze zde rozeznat sedm maskovaných zvířat a „zápas“ se zvířaty (medvěda a divoké prase). Šipky na zvířatech Kšica pak interpretuje jakožto oštěpy.<sup>175</sup>

Nejrozvinutější kompozice se objevuje v době bronzové. Novým motivem je vůz. Starší variantou je zejména čtyřkolový s plnými koly. Na starších zobrazeních se člověk objevuje před vozem či za ním. S vozy souvisí vyobrazení tzv. brýlí (*spectacle like sign*), které vyobrazení vozů často doprovází. Jedná se o úsečku na jejíchž koncích jsou dvě kružnice. Objevuje se také vyobrazení koz a velbloudů. Lidské postavy se oproti předchozímu období liší, mají zejména neobvyklý tvar hlavy, mohlo by se jednat o zobrazení přilby či klobouku. Zdá se, že některé z nich mají ocas, někdy se zřejmě jedná o meče. Pro interpretace je důležité pohřebiště v Karakolu (oblast Altaje) z 2.tis.př.n.l., protože zde se také objevují „maskovaní“ muži s „houbovitou“ (*mushroom like figures*) čapkou. Je možné, že tato houbovitá čapka odkazuje k užívání halucinogenních látek, konkrétně muchomůrky červené (*amanita muscaria*). Mohlo by se také jednat o zobrazení šamanů, jenž se identifikují s touto posvátnou houbou.<sup>176</sup> Ve védických textech se také objevují zmínky o spojení této houby s deštěm. Bůh Soma, kterému je tato houba vlastně zasvěcena je vládcem potoků, řek, ale také kapek vody. Je pravděpodobné, že některá zobrazení lidí a krav či býků souvisí s rituály „osvobození“ deště, protože krávy a býci jsou vlastně metaforou pro dešťové mraky.<sup>177</sup>

V době železné se více objevují témata lovu, a to zejména na koni, zobrazují se větší kompozice, bitvy a hony.<sup>178</sup> V této době, kdy dochází k formování raných nomádských etnik se také objevuje zvěrný styl. Jeho hlavním motivem jsou zejména vyobrazení jelenů, která přechází až v ornament. Jeho původ se obvykle hledá v oblasti Íránu nebo v stepních a horských oblastech Gorno-Altaje a jižní Sibiře.<sup>179</sup> Celkově se dá shrnout, že nejvíce jsou zobrazována zvířata (sudokopytníci: jelenovití, kozy, antilopy, ovce, aj. a lichokopytníci: kůň, osel a šelmy), lidské postavy a abstraktní zobrazení. Výsadním motivem jsou zvířata s rohy či parohy. Souvisí to zřejmě s tím, že rohům byla vždy připisována magická moc. Ve střední Asii, se dokonce objevují zajímavá zobrazení „rohatých“ koní. Někdy jsou zobrazováni samostatně, jindy s jezdci. To by snad mohlo souviset s rituály, při nichž je zabíjen kůň, na němž pak šaman cestuje do jiných světů. Někdy je mu před obětováním přikládá na čelo

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> ROZWADOWSKI 2004 (pozn. 167).

<sup>177</sup> Andrzej ROZWADOWSKI: Disappering into the Rock: Shamanistic aspects of Indo-Iranian mythology, in: Andrzej ROZWADOWSKI / Maria M. KOŠKO: Spirits and Stones, Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia, Poznań 2002.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> ROZWADOWSKI 2004 (pozn. 167).



roh.<sup>180</sup> V skytských hrobkách byli nalezeni koně s umělým rohem a také figurky těchto koní. Nejstarší zobrazení „rohatých“ koní pochází z doby bronzové z Kazachstánu a Altaje. Zde se badatelé nejvíce přiklání k šamanistické teorii.<sup>181</sup> Častým zobrazením je také kozorožec, který je v této oblasti důležitým zvířetem. Hojně bývá vyobrazen s neúměrně protaženými rohy, někdy přecházejícími až do ornamentu. V Tádžikistánu je stále živá tradice ukládání jeho rohů nebo rohů s lebkou do zvláštní „svatyňky“. Rohy se také vyvěšují na některých místech, jako jsou určité pilíře v domě, kde mají zřejmě ochranou funkci.



Obrázek 12 Svatyňka na ukládání rohů, údolí Wakhan, Tádžikistán. Foto: autor.



Obrázek 13 Rytiny kozorožců v údolí Wakhan, Tádžikistán. Foto: autor.

<sup>180</sup> ELIADE 1997 (pozn.89).

<sup>181</sup> FRANCFORT 1998 (pozn.172) 314-315.

V oblasti Střední Asie se střetávají dvě dominantní teorie vysvětlující původ skalního umění. Indo-Evropská nebo také Indo-Íránská teorie vychází z Véd a Avesty. Snaží se rytiny vysvětlovat jako vyobrazení vycházející z těchto dvou pramenů, jenž měla vytvořit kočující Indo-Íránská etnika, která do této oblasti měla přijít v 3. a 2. tis. př.n.l.<sup>182</sup> S Indo-Íránskou tradicí se obvykle spojují archeologické kultury andronovo a kultura srubová (2000-1500 př.n.l.) a pozdější kultura andronovská a afanasjevská. Indo-Íránská teorie se opírá zejména o vyobrazení koní, skotu, jelenů a antropomorfních figur se zbraněmi a sluneční symboly. S petroglyfy zachází jako s ilustracemi starých textů, samotné lokality pak mají být otevřenými svatyněmi.<sup>183</sup> Tato teorie sice počítá s etnografickými a archeologickými materiály, ale spíše si z nich vybírá. Jedním z vyobrazení, které si Indo-Íránská teorie vyhrazuje pro sebe je vyobrazení koně. Kolem 4. tisíciletí byl kůň domestikován ve stepích, které jsou také domovem Indo-Evropských etnik, nejstarší archeologicky doložené pohřby vozů s koňmi pochází z 2.tis.př.n.l. ( údolí řeky Sintasha) . Kůň byl ve starých říších uctíván a sloužil jako symbol vládnoucí vrstvy, neboť kůň byl odznakem válečné aristokracie v Íránu i Indii.<sup>184</sup> Avšak kůň je důležitým zvířetem v celém středoasijském regionu již od pozdního paleolitu.

Antropomorfní postavy se zbraněmi (kyjem) bývají vysvětlovány jako válečníci z Véd, například jako válečník Indra, avšak i zde se dá argumentovat tím, že kyj je zbraní, jež byla v tomto regionu hojně rozšířena. Antropomorfní postavy se „sluneční“ hlavou<sup>185</sup> bývají vykládány jakožto zobrazení boha Mitry, solárního božstva. Naproti tomu se tato zobrazení vyskytují i mimo „dosah“ Indo-Íránské teorie. Nejsme vůbec jisti, zda se jedná o paprsky či o peří. Jezdci s vozy bývají vysvětlováni podobně jako kůň samotný – jako válečná aristokracie na vozech, nebo dokonce jako zpodobnění boha Mitry na voze. Někdy jsou však do vozu zapřažena mytická zvířata a samotné postavy mají spíše antropomorfní charakter.<sup>186</sup> Indo-Íránská teorie se zkrátka snaží interpretovat petroglyfy podle starověkých textů. Pakliže by některá vyobrazení byla opravdu inspirována mytologií, nemůžeme předpokládat, že by se tak dělo všude na tomto velmi rozsáhlém území. Navíc je zde i provázanost tradic starších, předcházejících dobu bronzovou, které se musí vzít v potaz.

---

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Ibidem 305.

<sup>184</sup> Ibidem 306.

<sup>185</sup> V originále solar- headed.

<sup>186</sup> FRANCFORT 1998 (pozn.172) 310.



Šamanistická teorie, která se zdá má zatím v této oblasti méně zastánců,<sup>187</sup> nabízí mnohem širší pole působnosti. Nepřivlastňuje si žádné z vyobrazení jako specificky šamanistické a snaží se propojit petroglyfy s etnografickými poznatky. Bere zřetel i na starší místní tradice, které pokračují do přítomnosti.<sup>188</sup> „Lokality jsou interpretovány jako svatyně pod širým nebem, na posvátných a důležitých místech: vrcholy hor, průsmyky, brody. Etnografie – stěžejní pro tuto teorii – vychází ze současného využití petroglyfických nalezišť jakožto míst uctívaných tamními Turkicky či Mongolsky hovořícími etniky.“<sup>189</sup> Lov často zobrazovaný v regionech střední Asie je úzce spjat s blízkým vztahem zvířat a lidí nebo také s kosmickým a magickým lovem.<sup>190</sup> Zobrazení masek je vnímáno jako atribut šamana, podobně jako „sluneční“ hlavy, jsou vykládány právě spíše jako peří, neboť staré šamanské obleky takové doplňky obsahují. Postavy obsahující části lidských a zvířecích těl jsou nahlíženy jako postavy procházející proměnou. Přestože má šamanistická teorie předpoklady k úspěchu, její slabiny spočívají ve zdůrazňování lokálních tradic, které jsou sice zajímavé, ale také proměnlivé. Oproti Indo-Íránské teorii ji ubírá na vážnosti i méně propracovaná metodologie.

Obě teorie se však nemusí zcela vylučovat, v posledních letech došlo k jejich výraznému sblížení a to díky přehodnocení šamanismu a kosmologických představ Indo-Íránců. Na tomto místě je také důležité podotknout, že se nepředpokládá, že by Indo-Íránská etnika tvořila jednotné etnikum. Spíše si je můžeme představit jako mnoho různých skupin, sdílející podobnou materiální a duchovní kulturu, která byla zřejmě promíšena i s předchozími lokálními tradicemi.

Pomineme-li šamanistickou teorii, která pokládá důraz na to, že lokality skalního umění jsou „svatyněmi“, nabízí se nám i mnohem jednodušší vhled pro případ, že se skalní umění nacházejí zcela osamoceně, volně v krajině. Vyobrazení tak mohou být jednoduše označením krajiny, jakýmsi jejím zkulturněním<sup>191</sup>, například na místech kudy pastevci často procházeli. Ostatně podobná paralela by se nabízela i v našem domácím evropském kontextu, kdy byly na cestách budovány křížky a boží muka. Krajina se tak stala méně divokou a cesty tak byly „pod ochranou“. Podobným útvarem, který má zřejmě stejný účel „zkulturnění“ krajiny jsou

<sup>187</sup> Ibidem 311.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> The site are interpreted as open-air sanctuaries located in sacred and important places: tops of mountains, passes, fords. Ethnography-fundamental for this theory- draws on the present use of petroglyph sites as places of worship by local Turkic- or Mongol-speaking populations. Ibidem.

<sup>190</sup> ROZWADOWSKI / KOŠKO 2002 (pozn. 177).

<sup>191</sup> Eva ČERMÁKOVÁ: Specifika vnímání krajiny nomádskými etniky, in: Pavel SAMEC / Jindřich KYNICKÝ: Hlavní výsledky průzkumu území Mongolska v projektu Mongolsko 2000-2005: shrnutí, hodnocení a interpretace (II), Brno 2006.

*bičigt chat*, texty popsané skály, jež v po několik generací vytváří příslušníci lamaismu.<sup>192</sup> Kolem takových skal je například zakázáno trhat květiny a přinášejí se jim i drobné obětiny.<sup>193</sup> Dalším typickým útvarem stření Asie, který pomáhá pastevcům krajinu podmanit je *ovó*. Je to hromada kamenů, se zasazenými větvemi a navázanými praporky, jenž slouží jako obětiště duchům místa. Bývá stavěno na nebezpečných místech, vrcholcích hor a průsmycích.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Nejstarší pochází z 16.-17.století. Eva ČERMÁKOVÁ: *Bičigt chat - mluvící skály Mongolska v kontextu nomádského umění.*, in *Mongolia 2008*, Sborník z konference věnované výzkumným aktivitám v Mongolsku, Brno, 2008.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> ČERMÁKOVÁ 2006 (pozn.191).

## **8. TECHNIKY A METODY DOKUMENTACE SKALNÍCH MALEB A RYTIN**

### **8.1. TECHNIKY DOKUMENTACE**

Metody dokumentace a datování rytin spolu úzce souvisí, zejména proto, že nevhodné techniky dokumentace mohou způsobit nevratné škody při pozdějším datování. Přesto, ani po mnoha desetiletích výzkumu neexistuje žádná příručka, či závazný postup pro dokumentaci skalního umění. Vše je ponecháno na informovanosti a citu výzkumníka. Některé lokality byly již nevhodnými technikami nenávratně poškozeny a možnosti jejich datace moderními technologiemi jsou velmi malé. Bylo by tedy vhodné, kdyby se pozornost vědců obrátila od samotného fenoménu skalního umění a jeho interpretace a zaměřila se také na věcnou stránku nedestruktivní dokumentace. Každá lokalita by měla být posuzována individuálně. Vhodné by bylo pokusit se provést dataci před samotnou dokumentací objektu a případně jejím zpřístupněním návštěvníkům.

#### **Zvýrazňování petroglyfů**

V minulosti velmi oblíbené obtahování petroglyfů křídou dnes způsobuje velké komplikace.<sup>195</sup> Křída již dávno nemusí být vidět, ale přesto v petroglyfu nadále zůstává a při sběru vzorků k dataci tento vzorek negativně ovlivňuje ba dokonce i znemožňuje. Podobnou technikou bylo také natření petroglyfu aluminiovým práškem ve formě pasty, která měla vydržet pouze pro fotografování a potom se odprášit. Přesto, že po chvíli hliník viditelný nebyl, stále zůstával ve vzorku a ovlivňoval tak získaná data. Nevhodné je také obtahování petroglyfů silikátovými barvami, které zcela znemožňují další dataci. Výjimkou jsou skandinávské země, kde bývají petroglyfy malovány zejména červenou barvou.<sup>196</sup> Vymalování barvou zde má své opodstatnění. Petroglyfy jsou velmi mělké a na první pohled nemusí být někdy vůbec viditelné. Je možné, že petroglyfy byly takto původně vybarvovány. Většina vybarvených petroglyfů se nachází na lokalitách, které jsou součástí turistických naučných cest. Diskutabilní je však barva, kterou byly či jsou petroglyfy malovány. Od sedmdesátých let byla používána zejména červená barva, v poslední době se prosazuje i bílá. O původní barevnosti mnoho nevíme, můžeme ale předpokládat užití červené, bílé a černé.<sup>197</sup>

<sup>195</sup> Larry LOENDORF: Rock Art recording, in: David WHITLEY (ed): Handbook of Rock Art Research, Lanham 2001, 55.

<sup>196</sup> V současné době se UNESCO snaží tuto praxi pozastavit.

<sup>197</sup> WAHLGREN 2004 (pozn. 75).



Vyvstává tak otázka v jakých barvách ( a zda vůbec) petroglyfy prezentovat. V Altě například vyšlo najevo, že původní barva petroglyfů byla bílá oproti načervenalému povrchu skály. Petroglyfy jsou zde ale prezentovány červeně vybarvené.<sup>198</sup>



Obrázek 14 Zpřístupněná lokalita se zvýrazněnými petroglyfy. Fossum, Švédsko. Foto: autor.

Pro dokumentaci se používají barvy rozpustné ve vodě, které se po dešti smyjí. Jedná se o polysacharin ( $C_6H_{10}O_5$ )<sub>n</sub>; křemen ( $SiO_2$ ) a křidu ( $CaCO_3$ ). Polysacharin a křemen nijak neovlivňují další chemické procesy v petroglyfu. Křídový prášek však mění pH na povrchu rytiny, která pak po dlouhou dobu nezarůstá vegetací a je viditelnější i pouhým okem.<sup>199</sup> Je otázka, zda však také není více vystavena působení kyselých dešťů, které jsou právě ve Skandinávii problémem.<sup>200</sup> Při samotném vymalování petroglyfu je nutná komparace s pořízenou frotáží, protože povrch rytiny je často velmi mělký a nezřetelný. Nápomocné může být i noční nasvícení, které umožňuje vidět mnoho detailů. Obtahování barvou je výhodné také proto, že při vhodném vybavení lze z výšky pořídit kvalitní snímky často celé lokality, která může mít i několik metrů čtverečních. Vybarvování petroglyfů je však do jisté míry interpretací a pořízené snímky pak mají spíše ilustrační, než přísně dokumentační

<sup>198</sup> TANSSEN / JOHANSEN 2008 (pozn. 69) 65-84

<sup>199</sup> Gerhard MILSTREU / Henning PRØHL: Documentation and Registration of Rock Art No.1., Tanum 1996.

<sup>200</sup> Větším problémem než samotné kyselé deště je voda, která na povrch skalních panelů v podstatě neustále stéká z okolní vegetace. Okolní lesy a vegetace tak slouží jako jakýsi rezervoár kyselé vody, která urychluje proces zvětrávání.



charakter. Záleží také na zkušenostech a uměleckém cítění osoby, která petroglyfy vymalovává.



Obrázek 15 Skalní panel s rytinami vymalovanými křídovým práškem. Sotetorp, Švédsko. Foto: autor.

### Frotáž

Frotáž je velmi oblíbenou technikou dokumentace skalního umění. Není však vhodná pro všechny typy lokalit. Ve Skandinávii je využívána jako hlavní dokumentační technika. Frotáži zde předchází také úprava povrchu skály, čištění od vegetace, strhnutí lišejníků, případně odkrytí půdní vrstvy. V oblastech, kde jsou patřičné aridní podmínky umožňující odebrání vzorku pro dataci, je však frotáž nevhodná, protože dochází k porušení vnitřní vrstvy petroglyfů. Také tato metoda je bohužel stále používána tam, kde by bylo možné pokusit se petroglyfy datovat (Kalifornie, Nevada). Nevýhodou této techniky je také další zpracování frotáží, to připadá v úvahu pouze při použití velkoplošného skeneru. Nevhodné uskladnění v rolích znesnadňuje další manipulaci s tímto materiálem a může způsobit i jeho poničení. Ideální je skladování v podobě šuplíků, jakými disponuje například archiv v Tanum, Švédsko. Výhodou je naopak to, že lze získat i představu o textuře skalního povrchu, případných zlomech, trhlinách apod. Frotáž je věrným otiskem skály. Frotáži blízké, avšak méně destruktivní, je použití fólie, které se používá jako dokumentační techniky ve



Valcamonice. Na průhledných plastových fóliích jsou rytiny obkresleny fixou, takže nedochází k narušení vnitřní vrstvy a poté naskenovány v laboratoři. Zde však již trochu dochází k interpretaci, stejně jako při vymalování petroglyfů.



Obrázek 16 Právě dokončená frotáž. Sotetorp, Švédsko. Foto: autor.

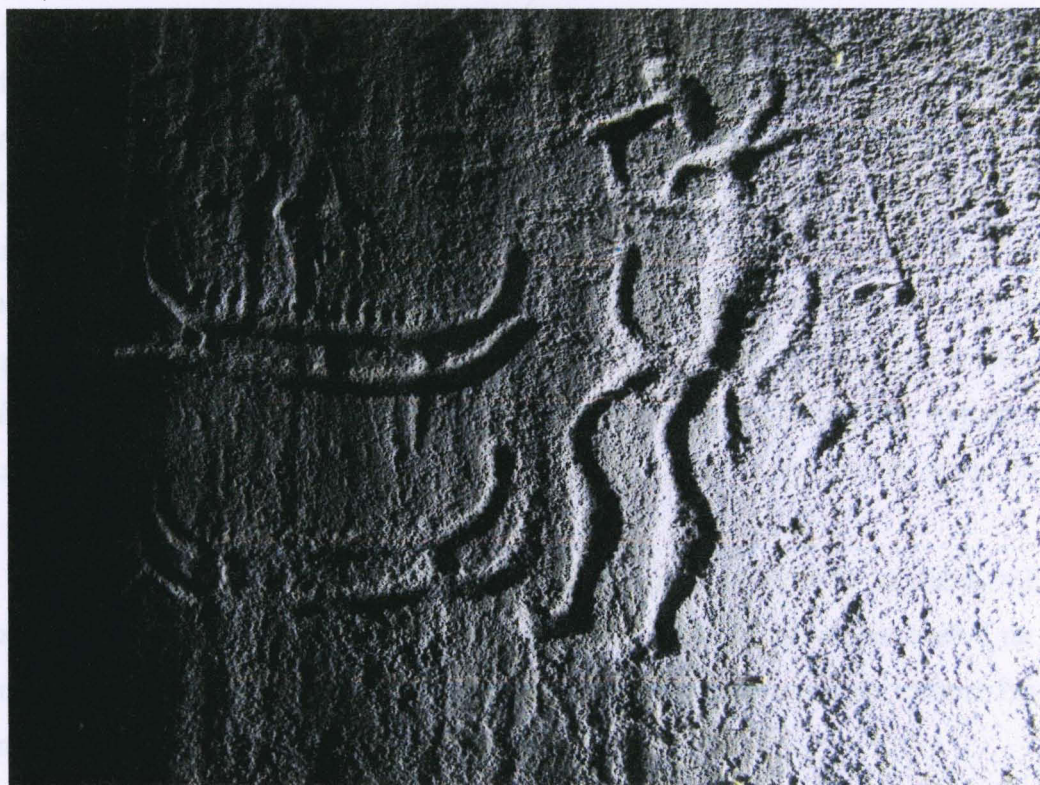
### **Fotografie**

Nejvhodnější a nejjednodušší metodou nedestruktivního datování je fotografie. Je jistě vhodné zachytit nejen detaily, ale i celou lokalitu, popřípadě její krajinný kontext. Samozřejmě je nezbytné použít měřítko. Dobrým doplňkem fotografie jsou také kresebné záznamy, které mohou zachytit detaily, jež nemusí být z fotografie patrné. V případě petroglyfů navíc vyvstává otázka, v kterou denní popřípadě roční dobu fotografovat. Kvůli různým světelným podmínkám je vhodné lokality nasnímat nejméně ráno a večer. Není také na škodu, udělat jednu z fotografií barevnou a další černobílou, protože na černobílé mohou vyniknout některé detaily. Dobrého výsledku lze dosáhnout také použitím filtrů, zejména modrých a zelených při černobílém focení. Polarizační filtr je dobrý pro eliminaci nadměrného slunečního záření.<sup>201</sup> Petroglyfy vypadají jinak v noci při osvětlení baterkou či ohněm, a často zde mohou být patrné jinak nepatrné detaily. Focení v noci za použití zdroje světla proto může být vhodnou metodou. Infračervená fotografie je používána tam, kde

<sup>201</sup> Ibidem.



chceme vidět kresbu skrývající se pod červeným okrem a vyniknou další barvy mimo červené. Fotografování však není zcela vhodné tam, kde jsou barvy maleb skalního umění vybledlé, nebo porušené.



Obrázek 17 Osvícení petroglyfů za tmy umožňuje vidět mnoho jinak nezřetelných detailů. Finntorp, Švédsko. Foto: autor.

Součástí dokumentace lokalit skalního umění by mělo být také mapování. Měla by existovat alespoň základní mapka oblasti. V současnosti se začínají uplatňovat zejména nové metody pracující s GPS a GIS (geoinformační systém).

## **8.2. ZPŮSOBY DATOVÁNÍ**

Přesná datace a chronologie je pro výzkum skalního umění zřejmě nedosažitelná. Od počátku výzkumů si badatelé museli vystačit pouze se stylistickou analýzou. Převrat nastal až mezi lety 1940 -1970 s rozvojem dendochronologie, radiokarbonového datování, obsidiánové vlhkosti, a termoluminiscenčních technik.<sup>202</sup> Přesto je datování skalního umění poměrně obtížné a především stále finančně náročné.

### **Relativní techniky datace**

<sup>202</sup> James D. KEYSER: Relative Dating Methods, in: David S. WHITLEY (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001, 117.

### Souvislost s archeologickým depotem a mobilním uměním

Jsou-li v zemi pod panelem například části skalního masivu, který se ulomil a lze u něj najít archeologické pozůstatky, buď v podobě datovatelných organických materiálů, nebo v podobě artefaktů, lze se pokusit o dataci. V některých případech je tato metoda velmi úspěšná a spolehlivá, například u paleolitických jeskyní, nebo u některých lokalit aboridžinského skalního umění. Sporné však je, do jaké míry můžou které artefakty souviset se vznikem skalního umění. V případě nálezů pigmentů a nástrojů použitých k vytvoření skalního umění nejsou až tak velké pochybnosti, avšak v případě jiných artefaktů které mohly mít například votivní charakter nemůžeme mít jistotu. Datace artefaktů proto slouží jako minimální věk pro skalní umění, které zřejmě muselo vzniknout dříve, než byl artefakt do země uložen. V některých případech lze hodně určit i z jednotlivých vrstev (např. sopečný popel).

Spojování skalního umění s tzv. mobilním uměním se rozvinulo zejména v Evropě. Vychází z předpokladu, že tvůrci skalního umění často stejný motiv zopakovali i na jiném, přenosném předmětu.<sup>203</sup> V Evropě je tato oblast bádání spojena zejména Henri Breuilem, poměrně úspěšně byla také aplikována i v Severní Americe.

### Vyobrazení datovatelného objektu

V některých případech lze spojit skalní umění se specifickými předměty, zvířecími druhy charakteristickými pro určité období, které lze chronologicky zařadit. Evropské paleolitické umění se podařilo zpočátku datovat právě díky rytinám a vyobrazením mamutů a sobů, kteří zde žili před více než deseti tisíci lety.<sup>204</sup> Obdobná je situace na Sahaře, kde jsou vyobrazení krokodýli a hroši. Metoda však funguje i naopak. Někdy jsou vyobrazeny druhy nebo věci introdukované do původního prostředí např. koně a dobytek v Austrálii.<sup>205</sup> Také vyobrazení některých dýk ve Valcamonice odpovídá přesně typu zbraní "remedello" spadajícím do období chalkolitu (3400-2200 př.n.l.).<sup>206</sup> Lze proto soudit, že ten, kdo tyto dýky, sekery a vyobrazil, je dobře znal a že doba, kdy se tyto dýky objevily souvisí se vznikem jejich ikonografie ve Valcamonice.

---

<sup>203</sup> Ibidem 119.

<sup>204</sup> Ibidem 121.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Michael FRACHETTI / Christopher CHIPPINDALE: Alpine prehistoric human experience in: George NASH / Christopher CHIPPINDALE (eds.): European landscapes of Rock-Art, London 2002, 125.

### Překrývání stylů

Často dochází k překrývání motivů, kdy mladší motiv překrývá starší. To odpovídá v archeologii užívané stratigrafii.<sup>207</sup> Závěry lze ovšem vyvozovat pouze, pokud se překrývají motivy stylisticky zcela odlišné, pro které můžeme najít analogie<sup>208</sup>. Stylistická analýza má od počátku zkoumání skalního umění důležitou roli v jeho dataci a časové chronologii. Protože moderní techniky datace jsou poměrně drahé, je stylistická analýza poměrně levnou a v určitých oblastech i přesnou metodou. Jednou z metod pro studium překrývání je Harrisův diagram.

### Skalní povrch a zvětrávání

Petroglyfy při svém vzniku obvykle naruší vrstvu z oxidů železa, která se většinou na povrchu skály nachází. Výsledný petroglyf je pak obvykle světlý v kontrastu s tmavým povrchem skály. Jak se vrstva obnovuje, petroglyf tmavne, až může dosáhnout barvy skály.<sup>209</sup> Ve některých případech pak lze speciálními technikami takový petroglyf datovat. Zkoumání za pomoci zvětrávání má podobný charakter a často jsou obě techniky kombinovány. Při zvětrávání se opticky sleduje především mikroeroze minerálů. To je proveditelné pouze za předpokladu, že proces zvětrávání nebyl uspíšen. Vzhledem ke zhoršujícímu se znečištění přírodního prostředí, které zvětrávání značně urychluje, není tato metoda příliš objektivní a využitelná. Dalším problémem je také nekompletní poznání mineralogie a chemie, ze stran badatelů skalního umění.<sup>210</sup>

### Etnografické záznamy

V některých regionech může k dataci přispět i etnografie, která většinou zaznamenala spíše poslední periodu vzniku skalního umění. Protože však skalní mění mohlo vznikat dávno před tím, jsou informace získané etnografickým pozorováním spíše minimálním věkem skalního umění.

### AMS datování

Je metodou používanou zejména k dataci maleb skalního umění. Jedná se v podstatě o radiokarbonové datování, ovšem s tím rozdílem, že k dataci stačí už 1mmgr vzorku. Větší

<sup>207</sup> KEYSER 2001 (pozn.202) 124.

<sup>208</sup> Ibidem 125.

<sup>209</sup> Ibidem 126.

<sup>210</sup> Ronald I. DORN: Chronometric Techniques: Engravings, in: David S. WHITLEY (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001.

aplikaci této metody stojí poměrně nákladný laboratorní rozbor (kolem 10-12 000 Kč). Je nutné si uvědomit, že ani tento způsob datování nemusí přinést a nepřináší zcela přesné výsledky, data by měla být ještě dodatečně kalibrována. Výsledky by měly spíše podpořit vlastní odhad datace.

### Růst biofilmu

Někdy dochází při výzkumu a dokumentaci skalního umění ke stržení vrstvy lišejníku, případně i rostlinného pokryvu. Někteří odborníci s tím nesouhlasí, neboť se domnívají, že rostliny, které zde původně rostly mohly zanechat důležitou paleoenviromentální informaci.<sup>211</sup> Omezení této metody je však to, že je málo vyzkoušená a aplikovatelná pouze v chladnějších klimatických oblastech. Navíc získaná data se týkají doby, kdy už byla rytina vytvořená, takže nám nemusí příliš přesně odpovídat na otázku doby jejího vzniku. Odstraňování lišejníků je tedy otázkou nanejvýš spornou. Například v době vzniku skalních petroglyfů ve Skandinávii zde na skalách lišejníky nebyly, nebyly zde ani stromy, ale za posledních dvacet let lokality velmi zarostly. S růstem vegetace a vzrůstající péčí o životní prostředí také vzrostly tendence vnímat lokality jako součást tohoto sekundárně vzniklého přírodního prostředí. Petroglyfy velmi trpí v zimním období zamrzáváním a rozmrzáváním ledu. Je otázkou, zda je lišejníky před tímto mrznutím a táním chráněny. Nelze paušálně rozhodnout, zda lišejníky škodí či prospívají, vždy záleží na druhu lišejníku a typu skály.<sup>212</sup> Je však jisté, že pokud je povrch zarostlý lišejníky, nelze provádět dokumentaci. V Altě byly lišejníky odstraňovány ethanolem, který zcela vyčistil povrch skály na několik let. Po té se začaly panely na zimu zakrývat, aby se zmírnily následky zamrzávání a tání. V některých případech se tak ukázal povrch skály a struktura skály, která nebyla předem patrná a jež by také mohla mít význam při studiu a interpretaci skalního umění.<sup>213</sup> Je zde snaha prezentovat panely skalního umění zhruba v takové podobě, jako v době svého vzniku, tedy bez lišejníků a s dobrou viditelností v krajině. Odstraňovat lišejníky pouze v místech rytin a ne na celém povrchu skály je poněkud polovičaté. Lepší je buď nechat rytiny zarůst úplně, s tím, že příští generace bude moci rytiny důkladněji prozkoumat a dokumentovat, popřípadě i lišejníky šetrně odstranit, aniž by došlo k narušení petroglyfů, do přibližně původního stavu, který je přátelštější jak k dokumentaci, tak k případným návštěvníkům skalních rytin.

---

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> TANSEN / JOHANSEN 2008 (pozn.69) 65-84.

<sup>213</sup> Ibidem.



## 9. DISKUZE A ZÁVĚR

Při zkoumání skalního umění je třeba postupovat systematicky a pokoušet se propojovat několik úrovní najednou. Předkládaná práce se týká sice jen letmo alespoň několika základních z nich. Historické pozadí výzkumu by mělo sloužit jako poznaná základna, z které můžeme postupovat dále, snažíc se vyvarovat chybám jež učinili naši předchůdci, mít však při tom oči stále otevřené pro nové metody, případně staré přístupy revidovat. Koncept krajiny měl ukázat široké spektrum v němž musíme o skalním umění uvažovat, zároveň je to vlastně také apel na rozvíjení a aplikaci nových metod dokumentace. Krajina je však živým organismem, který se mění spolu s lidmi, a tak je nutné o skalním umění přemýšlet jednak v rámci rekonstrukcí prehistorické krajiny, tak společné lidské přirozenosti, která se v ní může projevovat v neuropsychické podobnosti našich myslí a navenek se projevovat v religiózním citění, kterým je i šamanismus. To je pole, které musí společně zkoumat archeologie a etnologie. Archeologie by měla skalní umění odhalovat, dokumentovat, snažit se o nové chronologické přístupy a zaměřit se na historické paralely. Etnologie by se měla zabývat společnostmi nejen ve vztahu ke skalnímu umění, ale také k širší rovině antropologie umění. Poslední kapitolou je dokumentace skalního umění. Ta je velmi důležitá, neboť je součástí archeologického výzkumu skalních panelů. Vzhledem ke všeobecně se zhoršujícímu životnímu prostředí, které přispívá k urychlenému procesu zvětvávání skalního umění je nutné provádět systematickou dokumentaci.

Vybrané stručné etnologické a archeologické případové studie měly ukázat rozdíly mezi studovanými společnostmi z hlediska způsobu života, osídlení krajiny a podobnosti v zobrazených motivech, za nimiž se však nachází odlišné kulturně-historické pozadí. Sanové, Indiáni Severní Ameriky žijící v Kalifornském zálivu a neolitičtí sběrači a lovci severoskandinávského okruhu vykazují silné sepětí se šamanismem a s posvátností krajiny. Ze zde uváděných etnologických případů si právě lovci a sběrači vybírají nejexponovanější a nejvýraznější místa pro své skalní umění. Souvisí snad tento jev s tím, že jsou nejmobilnějšími ze společností, u nichž se skalní umění objevuje? Domnívám se, že právě pohyb je pro skalní umění velmi zásadní. U výrazně agrárních společností již skalní umění nevzniká. V Evropě v podstatě odeznělo s pozdní dobou bronzovou a dobou železnou, kdy se zemědělství zintenzivnilo. S pohybem také souvisí odlišné vnímání prostoru a krajiny. V tom je také náš metodologický problém při výzkumu krajiny, protože ji většinou zkoumáme z agrárního pohledu, jenž je nám vlastní. Lovecko-sběračská percepce krajiny je však zcela odlišná, velkou roli zde hrají nevizuální vjemy jako je zvuk a čich. Pastervecké společnosti

tvoří další zvláštní skupinu, protože jsou obvykle schopné mnohem větších přesunů než společnosti lovecko- sběračské a obývají tak mnohem rozsáhlejší krajinu. Skalní umění u nich tak má také ráz zabydlení si příliš širokého prostoru krajiny.<sup>214</sup>

Pohyb se ve skalním umění projevuje ještě jinak, jedná se o pohyb, či spíše přecházení do jiných světů. Sami lokality jsou často na rozhraní výrazných geograficko-morfologických podmínek. Cestování do jiných světů je podloženo také etnografickými případy. Viděli jsme, že se vyskytuje u Sanů, kde skalní malby v podstatě symbolizuje vstup do jiného světa, stejně tak jako na západním pobřeží Severní Ameriky. Také skandinávské rytiny lodí z doby bronzové se někdy diskutují i z hlediska transportu do „duchovních“ světů. Jedním zajímavým příkladem, který by mohl poukazovat na spojení ikonografie lodí s šamanismem je obraz dvou lodí spojených se sítí, ze sítě se navíc vynořuje symbol ruky v oblasti Tanum.



Obrázek 18 Dvě lodi vpletené do sítě. Na spodní loď se snaží dosáhnout i jakási ruka. Sotetorp, Švédsko.  
Foto: autor.

Je právě otázkou, zda slovo šamanismus je nejvhodnější, které můžeme ve spojení se skalním uměním používat. Domnívám, se že problém je podobný jako se slovem umění.

<sup>214</sup> Obrovský stepní prostor pak může u obyvatel vyvolávat až v horor vacui. Snaha zaplňovat veškeré volné místo ornamenty je zřetelně patrná na kobercích, které zavěšeny na stěnách jurt u nomádských společností v zásadě také tvoří jakési přenosné symboly, analogické ke skalnímu umění. Eva ČERMÁKOVÁ: Vnímání prostoru času nomádskými a usedlými kulturami (disertační práce na Přírodovědecké fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2009.

Existuje totiž příliš mnoho druhů „šamanismu“. Každý z příkladů je jedinečnou formou tohoto religiózního vnímání světa. Přestože v době bronzové existoval zřejmě organizovaný kult, nemůžeme dožívání starších šamanistických tradic vyloučit, ani je potvrdit archeologickým materiálem. Nejvýraznější doklady cestování do jiných světů zejména ve spojení se šamanismem pocházejí ze Střední Asie. Zde se také propojují symboly skalního umění s dekorem dalších věcí, jako jsou například šamanské bubny. Šamanismus spolu s teorií entoptických fenoménů pomohl k možné interpretaci a vysvětlení některých symbolů, které můžeme najít po celém světě. Jsou to zejména geometrické tvary, postavy se slunečními hlavami, či antropomorfní a zoomorfní figury.

Dalším společným znakem, který můžeme nalézt na mnoha lokalitách skalního umění je spojení s vodou. Voda je pro lovecko-sběračské společnosti žijící v poušti životně důležitá, mnoho symbolů skalního umění je tak právě spojeno s přechodem do jiného světa za účelem přivolání deště, jak jsme viděli u Sanů i v Kalifornii. Voda však byla důležitá také pro neolitické lovce sběrače v severní Skandinávii protože pobřežní zóny zde tvořily ideální podmínky k lovu ryb. Neméně důležitá byla voda i v následující skandinávské době bronzové, kde loď tvoří jeden z nejčastěji zobrazovaných symbolů a ve Střední Asii, kde je metaforou pro dešťové mraky zobrazení skotu.

Cupmarky jsou velmi zajímavým zobrazením, které můžeme najít v podstatě na celém světě. Je možné, že souvisí s právě s konceptem zvukové krajiny. Někdy však nemusí být pouhým shlukem a mohou vytvářet určité tvary.<sup>215</sup> Souviset by mohly také se symbolem teček, jenž slouží jako jeden z nejstarších zdobných symbolů. Velmi známým je jeho užití v aboridžinském umění, kde jsou z teček tvořeny celé obrazce. V Tádžikistánu je zase doloženo malování teček na dům při jarních slavnostech jakožto symbolu ochrany.<sup>216</sup>

Skalní umění by mělo být zkoumáno v širším pohledu antropologie za úzké spolupráce archeologie a etnologie. Důležitými oblastmi výzkumu je jak dokumentace tak následná analýza a komparace jak motivů tak procesů, které ke vzniku skalního umění vedou.

---

<sup>215</sup> COLES 1994 (pozn.161).

<sup>216</sup> Petr KOAKISL / Jan PARGAČ a kol.: Lidé z hor a lidé z pouští: Tádžikistán a Turkmenistán, Střípky kulturních proměn Střední Asie, Praha 2007.



## 10. SEZNAM LITERATURY:

ANDREASSEN Reidun L.: Rock art in Northern Fennoscandia and Eurasia – painted and engraved, geometric, abstract and anthropomomorphic figures, in: Adoranten 2008.

BRADLEY Richard: Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe, Signing the land, London 1997.

BRADLEY Richard / CHIPPINDALE Christopher / HELSKOG Knut: Post-Paleolithic Europe, in: WHITLEY David S. (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001.

ČERMÁKOVÁ Eva: Bičigt chat - mluvící skály Mongolska v kontextu nomádského umění., in Mongolia 2008, Sborník z konference věnované výzkumným aktivitám v Mongolsku, Brno, 2008.

LOENDORF Larry: Rock Art recording, in: WHITLEY David (ed): Handbook of Rock Art Research, Lanham 2001.

ČERMÁKOVÁ Eva: Specifika vnímání krajiny nomádskými etniky, in: SAMEC Pavel / KYNICKÝ Jindřich: Hlavní výsledky průzkumu území Mongolska v projektu Mongolsko 2000-2005: shrnutí, hodnocení a interpretace (II), Brno 2006.

ČERMÁKOVÁ Eva: Vnímání prostoru času nomádskými a usedlými kulturami (disertační práce na Přírodovědecké fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2009.

COLES John: Patterns in a Rocky Land: Rock Carvings in South-West Uppland, Sweden, Uppsala 2000.

COLES John: Rock carvings of Uppland, a guide, Uppsala 1994.

DAVID Nicholas / KRAMER Carol: Etnoarcheology in Action, Cambridge 2001.

DORN Ronald I.: Chronometric Techniques: Engravings, in: WHITLEY David S. (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001.

DOWSON Thomas A.: Rain in Bushman belief, politics and history: the rock art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa, in: CHIPPINDALE Christopher / TAÇON Paul S.C. (ed.): The archeology of Rock-Art, Cambridge 1998.

ELIADE Mircea: Šamanismus a archaické techniky extáze, Praha 1997.

FORSHELL Hellena: Rock Art, An attempt to understand rock art motifs through ancient literature, epics of creation and the history of metals, in: Adoranten 2009.

FRACHETTI Michael / CHIPPINDALE Christopher: Alpine prehistoric human experience in: NASH George / CHIPPINDALE Christopher (eds.): European landscapes of Rock-Art, London 2002.

FRANCFORT Henri-Paul: Central Asian Petroglyphs: between Indo-Iranian and shamanistic interpretations, in: CHIPPINDALE Christopher / TAÇON Paul S.C. (ed.): The archeology of Rock-Art, Cambridge 1998.

FREDELL Åsa: To let the Pictures Talk, in: MILSTREU Gerhard / PRØHL Henning (eds.): Prehistoric Pictures as Archaeological Source, Tanum 2004.

FRUMKIN Grégoire: Archaeology in Soviet Central Asia, London 1970.

GOLDHAHN Joakim: Rock art for the dead and un-dead. Reflection on the significance of hand stones in Late Bronze Age Scandinavia, in Adorant 2009.

GUTHRIE Dale: The Nature of Paleolithic Art, Chicago 2005.

JELÍNEK Jan : Art in the Mirror of Ages, Brno 1990.

KAUL Flemming: The Nordic Bronze Age Iconography and its appearance, in: MILSTREU Gerhard / PRØHL Henning (eds.): Prehistoric Pictures as Archaeological Source, Tanum 2004.

KEYSER James D.: Relative Dating Methods, in: WHITLEY David S. (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001.

KHAZANOV Anatoly M.: Nomads and the Outside World, Madison 1994.

KOAKISL Petr / PARGAČ Jan a kol.: Lidé z hor a lidé z pouští: Tádžikistán a Turkmenistán, Střípky kulturních proměn Střední Asie, Praha 2007.

KRISTIANSEN Kristian / LARSSON Thomas: The Rise of Bronze Age Society, Travels, Transmissions and Transformations. Cambridge 2005.

KSICA Miroslav / KSICOVA Olga: Felsbilder Zwischen Scharzem Mer und Beringstrasse, Brno 1994.

LAGERÅS Karin Ericson: Visible intentions? Viewshed analysis of Bronze Age burial mounds in western Scania, Sweden, in: SCARRE Chris (ed.): Monuments and Landscape in Atlantic Europe, Perception and Society during the Neolithic and Early Bronze Age, London 2002.

LAPKA Miloslav: Úvod do sociologie krajiny, Praha 2008.

LAVERS Chris: Proč mají sloni velké uši, Praha 2004.

LAYTON Robert: The Anthropology of Art, Cambridge 1991.

LEWIS-WILLIAMS David: Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research, Current Anthropology, Vol. 27, No. 2. (Apr., 1986), pp. 171-178.



LEWIS-WILLIAMS David / DOWSON Thomas A.: The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art, *Current Anthropology*, Vol. 29, No. 2 (Apr., 1988) pp. 201-245.

LEWIS-WILLIAMS David: Comments, *Rock Art Research*, Vol.8, No. 2, 1991, pp. 102-104.

LEWIS-WILLIAMS David / PEARCE David G.: *San Spirituality, Roots, Expression and Social Consequences*, Oxford 2004.

LING Johan: *Elevated Rock Art, Towards a maritime understanding of rock art in northern Bohuslän, Sweden*, Gothenburg 2008.

MARSHALL Lorna: The Medicine Dance of the !Kung Bushmen, Africa: *Journal of the International African Institute*, Vol. 39, No. 4, (Oct., 1969), pp. 347-381.

MIKLASHEVICH Elena: Rock Art Research In Siberia And Central Asia, 2000-2004, in: BAHN Paul / FRANKLIN Natalie / STRECKER Matthias: *Rock Art Studies, News in the World III*, Oxford 2008.

MILSTREU Gerhard / PRØHL Henning: *Documentation and Registration of Rock Art No.1.*, Tanum 1996.

MILSTREU Gerhard / PRØHL Henning: *Documentation and Registration of Rock Art No.3.*, Tanum 2009.

NASH George / CHIPPINDALE Christopher: Images of enculturating landscapes: A European perspective, in: NASH George / CHIPPINDALE Christopher: *European Landscapes of Rock-Art*, London 2002.

OUZMAN Sven: Towards a mindscape of landscape: rock art as expression of world-understanding, in: Christopher CHIPPINDALE / Paul S.C.TAÇON (ed.): *The Archeology of Rock-Art*, Cambridge 1998.

OUZMAN Sven: Seeing is Deceiving: Rock Art and the Non-Visual, in: *World Archaeology* Vol. 33, No.2, *Archaeology and Aesthetics* (Oct., 2001), pp. 237-256.

RAINBIRD Paul: Making Sense of Petroglyphs, The Sound of Rock Art, in: DAVID Bruno / WILSON Meredith (eds.): *Inscribed Landscapes, Marking and Making Places*, Honolulu 2002.

RANOV Vadim / DAVIS Richard: Towards a New Outline of the Soviet Central Asia paleolithic, *Current Anthropology*, Vol. 20, No. 2, (Jun., 1979), 249-270.

ROZWADOWSKI Andrzej: Disappearing into the Rock: Shamanistic aspects of Indo-Iranian mythology, in: ROZWADOWSKI Andrzej / KOŚKO Maria M.: *Spirits and Stones, Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia*, Poznań 2002.

ROZWADOWSKI Andrzej: *Symbols through Time, Interpreting the Rock Art of Central Asia*, Poznań 2004.

SOGNNES Kalle: Symbols in a changing world: rock-art and the transition from hunting to farming in mid Norway, in: CHIPPINDALE Christopher / TAÇON Paul S.C. (ed.): The Archeology of Rock-Art, Cambridge 1998.

SOGNNESS Kalle: Land of Elks, Sea of Whales, Landscapes of the Stone Age Rock-Art in Central Scandinavia, in: NASH George / CHIPPINDALE Christopher: European Landscapes of Rock-Art, London 2002.

TAÇON Paul S. C.: Identifying Ancient Sacred Landscapes in Australia: From Physical to Social, in: AHMORE Wendy / KNAPP Bernard (eds.): Archaeologies of Landscape, Contemporary Perspectives, Oxford 1999.

TAÇON Paul S. C.: Rock-Art and the Landscape, in: DAVID Bruno / WILSON Meredith (eds.): Inscribed Landscapes, Marking and Making Places, Honolulu 2002.

TANSEN Karin / JOHANSEN Heidi: The World Heritage Rock Art in Alta, in: Adoranten 2008.

TURPIN Solveig: Archaic North America, in: WHITLEY David. S. (ed.): Handbook of Rock Art Research, Walnut Creek 2001, 362.<sup>1</sup> Campbell GRANT: Rock Art of American Indians, New York 1967.

UCKO Peter J. / ROSENFELD Andrée: L'art paleolithique, Paris 1966.

WALDERHAUG Eva M.: Changing art in a changing society: the hunter's rock-art of western Norway, in: CHIPPINDALE Christopher / TAÇON Paul S.C. (ed.): The Archeology of Rock-Art, Cambridge 1998.

WAHLGREN Katty Hauptman: Switching images on and off, Rock-carving Practices and Meaning in the Bronze Age Life-world, in: MILSTREU Gerhard / PRØHL Henning (eds.): Prehistoric Pictures as Archaeological Source, Tanum 2004.

WALLER Steven J: Sound and rock art, in: Nature, Vol. 363, Jun 10, 1993, pg. 501.

WHITLEY David: Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock-art, in: CHIPPINDALE Christopher / TAÇON Paul S.C. (ed.): The archeology of Rock-Art, Cambridge 1998.